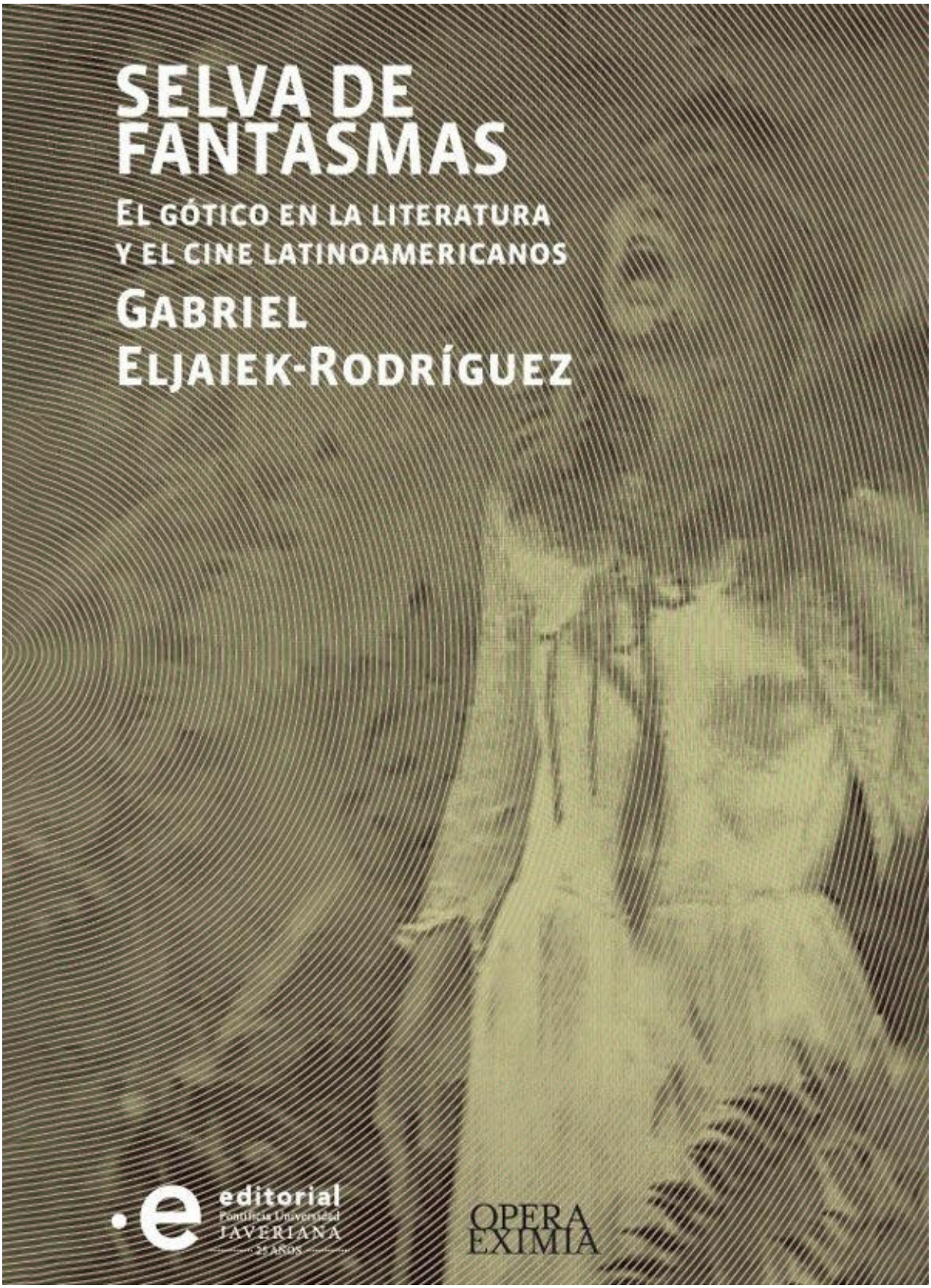
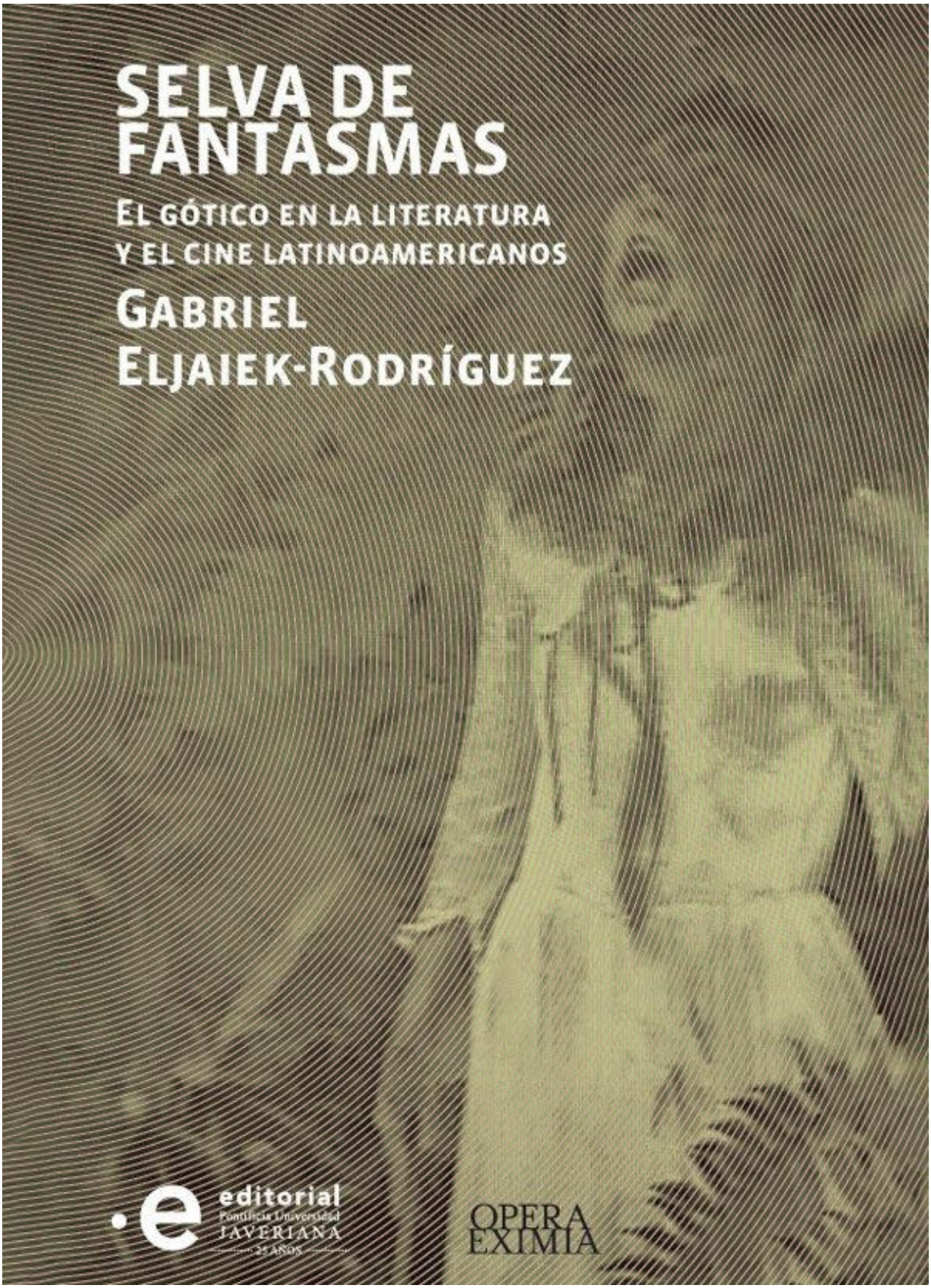

SELVA DE FANTASMAS
El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos
Gabriel Eljaiek-Rodríguez
editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA
25 AÑOS
OPERA EXIMIA

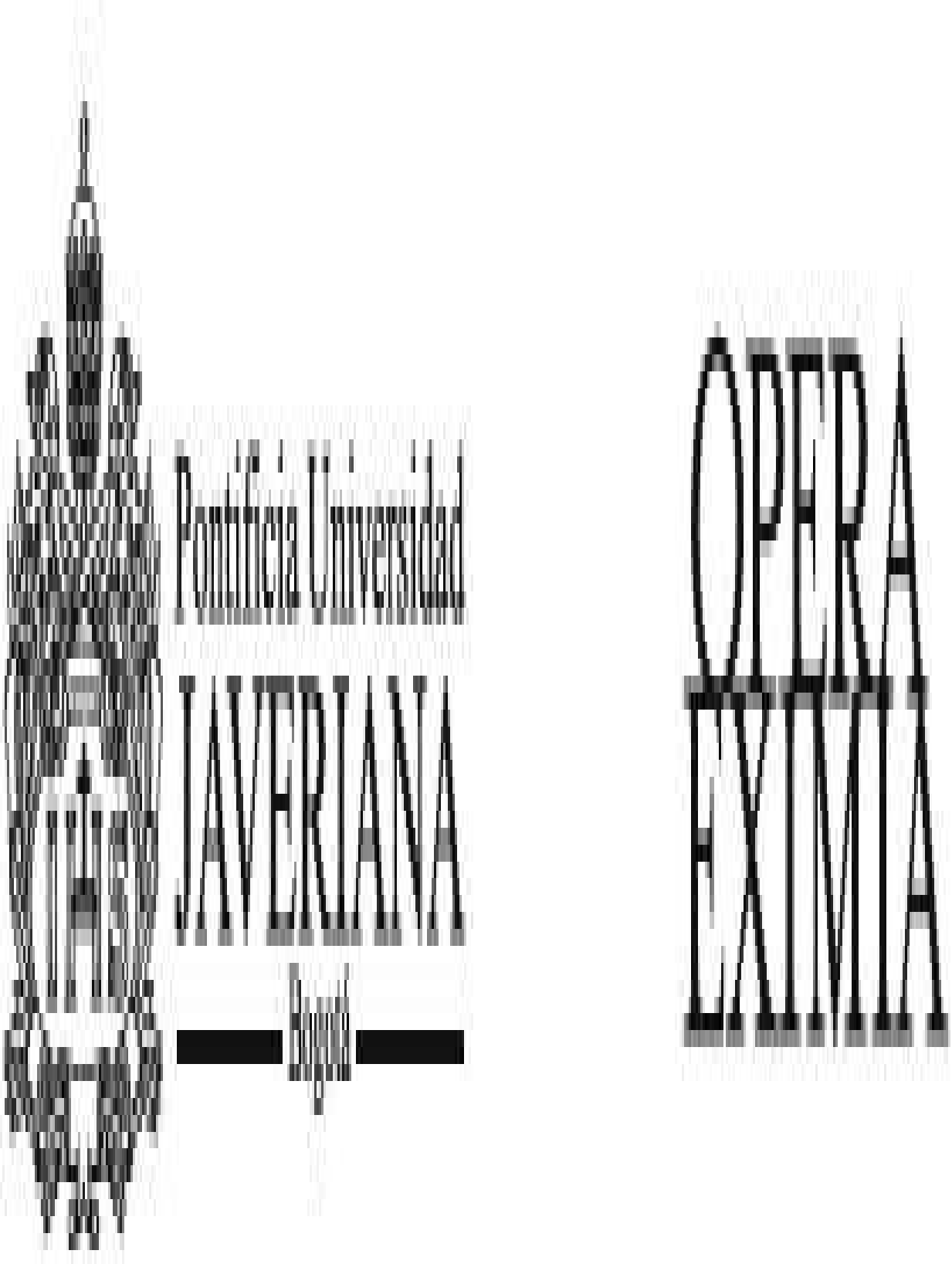

SELVA DE FANTASMAS
El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos
Gabriel Eljaiek-Rodríguez
editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA
25 AÑOS
OPERA EXIMIA

SELVA DE

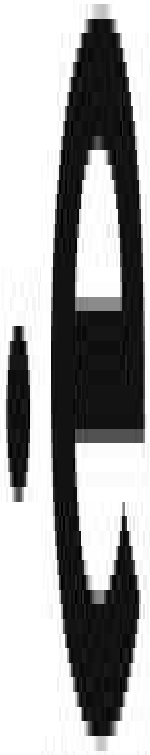
FANTASMAS

EL GÓTICO EN LA LITERATURA Y EL CINE LATINOAMERICANOS

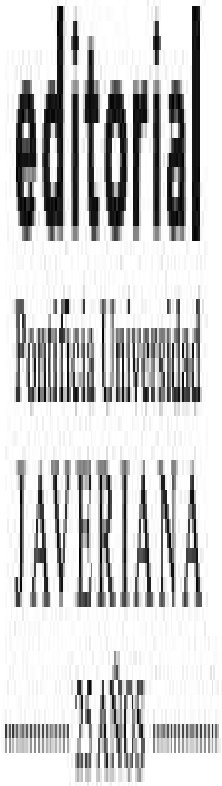
GABRIEL ELJAIEK-RODRÍGUEZ


Pontificia Universidad
JAVERIANA
OPERA
EXIMIA

Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá



OPERA
EXIMIA


editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA
25 AÑOS

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

© PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

© GABRIEL ELJAIEK-RODRÍGUEZ

PRIMERA EDICIÓN:

BOGOTÁ, D. C., ABRIL DE 2017

ISBN: 978-958-781-086-8

HECHO EN COLOMBIA

MADE IN COLOMBIA

EDITORIAL PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

CARRERA 7.A N.° 37-25, OFICINA 13-01

TELÉFONO: 320 83 20 EXT. 4752

WWW.JAVERIANA.EDU.CO/EDITORIAL

EDITORIALPUJ@JAVERIANA.EDU.CO

BOGOTÁ, D. C.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, VIGILADA MINEDUCACIÓN. RECONOCIMIENTO COMO UNIVERSIDAD: DECRETO 1297 DEL 30 DE MAYO DE 1964. RECONOCIMIENTO PERSONERÍA JURÍDICA: RESOLUCIÓN 73 DEL 12 de diciembre de 1933 del Ministerio DE GOBIERNO.

CORRECCIÓN DE ESTILO:

CAMILO SIERRA SEPÚLVEDA

DISEÑO DE COLECCIÓN:

TANGRAMA

TANGRAMAGRARCA.COM

IMAGEN DE CUBIERTA:

FOTOGRAMA DE CARNE DE TU CARNE (1984),

DE CARLOS MAYOLO

DIAGRAMACIÓN:

SONIA RODRÍGUEZ

DESARROLLO EPUB:

LÁPIZ BLANCO S.A.S.

Miembro de la
Red de
Editoriales
Universitarias
de AUSJAL
AUSJAL

Eljaiek Rodríguez, Gabriel Andrés, autor

Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos / Gabriel Eljaiek- Rodríguez. -- Primera edición. -- Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

224 páginas: ilustraciones, fotos; 24 cm

Incluye referencias bibliográficas (páginas 207-222)

ISBN: 978-958-781-086-8

1. CRÍTICA LITERARIA. 2. CRÍTICA DE CINE. 3. ESTUDIOS CULTURALES. 4. CINE LATINOAMERICANO - HISTORIA Y CRÍTICA. 5. LITERATURA LATINOAMERICANA - HISTORIA Y CRÍTICA. 6. RENACIMIENTO GÓTICO (LITERATURA) - HISTORIA Y CRÍTICA. I.

Pontificia Universidad Javeriana.

CDD 801.95 edición 21

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S.J.

inp 04 / 04 / 2017

Prohibida la reproducción total o parcial de este material, sin autorización por escrito de la Pontificia Universidad Javeriana.

Contenido

Prólogo. Captar la benevolencia (o malevolencia) del lector

Introducción. Postales de tierra caliente:

el gótico y la tropicalización de lo gótico

Tren al sur: tropicalización del gótico en el Río de la Plata

Entre la selva y el cinematógrafo

Descendencia maldita

Unos pocos buenos amigos del gótico trópical en Colombia

“La familia es una mierda”: Carne de tu carne

Sangre, sangre, Pura sangre

“Si entras en esta casa, no salgas”: La Mansión de Araucaima

Coda caleña

Allá en el rancho grande: Drácula

y la tropicalización del gótico en México

Vlad o el retorno de los vampiros

De santos y vampiros: gótico en el cine mexicano

El Santo contra los monstruos

Vampiros de cuerda: La invención de Cronos

Conclusión. De cómo y por qué usar

fantasmas, monstruos y vampiros

Estocada final

Música para leer la introducción

Música para leer el capítulo I

Música para leer el capítulo II

Música para leer el capítulo III

Obras citadas

Prólogo

CAPTAR LA BENEVOLENCIA (O MALEVOLENCIA) DEL LECTOR

No nos acompleja revolver los estilos, mientras huelan a gringo y se puedan bailar.

Los Prisioneros, “We are Sudamerican Rockers”

La palabra trópico, además de determinar la zona de la Tierra comprendida entre el trópico de Cáncer y el trópico de Capricornio, define aquello perteneciente o “relativo al tropo”, es decir, el “empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza” (“Tropo”, Diccionario de la Real Academia Española). En este libro utilizo la palabra en sus dos acepciones: como término geográfico, que sitúa un espacio y una serie de imaginarios, y como adjetivo, que califica y transforma el concepto gótico y el género gótico. En principio, los dos términos no tienen ninguna relación; solo a partir de la concepción de un mecanismo que tropicaliza el gótico —lo transporta, lo desubica, lo transforma — y permite un uso distinto, un tropo distinto de la palabra, es posible pensar en la existencia de un gótico latinoamericano, un gótico en el trópico. Por esta razón, espectros, vampiros y monstruos mecánicos reconocibles recorren las páginas de este libro, dando cuenta de sus viajes por selvas de papel, trópicos creados por escritores y cineastas latinoamericanos para recibir y transformar los horrores provenientes de la tradición gótica.

A lo largo de la Selva de fantasmas el rock sirve como una metáfora y una praxis para cada capítulo —tanto en los títulos y los epígrafes como en el apéndice—, en los que se referencian letras o bandas de rock latinoamericanas y

anglosajonas. Con esto, quiero resaltar cómo el espíritu del rock y el espíritu del gótico se comunican en su capacidad transformativa, en su habilidad de moverse por diferentes contextos y tiempos, donde se adaptan y se modifican y, además, modifican los espacios donde son recibidos y reciclados.

Este libro se inscribe en una analítica propia de los estudios culturales latinoamericanos, los cuales han prestado atención a las diversas formas en las que se readaptan géneros artísticos de la larga trayectoria histórica de Occidente dentro de determinados marcos sociales, culturales o nacionales. Por ejemplo, en el trabajo de Ángel Rama, Nestor García Canclini y Antonio Cornejo Polar este es un tema central, y son las vanguardias históricas las que insisten en una lectura "propia" latinoamericana que desemboca en la antropofagia, el afrocubanismo, la novela de la tierra, entre otros, expresiones vistas como formas de "reciclaje" cultural o adaptaciones a nuevos medios. De esta forma, términos como hibridación, mestizaje o transculturación se han usado en diversos textos culturales como ejemplos de una praxis específicamente latinoamericana, que insiste menos en la originalidad que en larecombinación de elementos previamente importados por ciertos núcleos o grupos.

Pretendo examinar un segmento de esa historia cultural, enfocándome en particular en la llamada tropicalización de lo gótico, mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro[1] y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual "no se puede hablar" —que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abjecto[2]—. En este caso, poner fuera de lugar significa romper cadenas de relaciones temáticas y geográficas del gótico —por ejemplo: vampiro-castillo-Transilvania— al reubicar los términos en un entorno que les es extraño: la selva subtropical, la tierra caliente colombiana o la selva urbana del Distrito Federal de México. Esta reconfiguración muestra la fragilidad y plasticidad de la estructura —el vampiro puede mudarse de casa a donde le plazca— y la intencionalidad política de situar geográficamente.

Por ser el gótico un género que delimita centros y periferias, muchos de los escritores y cineastas latinoamericanos deciden trabajar con este para reproducirlo, parodiarlo o criticarlo. De esta manera, ubican sus historias o la procedencia de sus monstruos en la periferia de las naciones americanas: la llamada tierra caliente latinoamericana. Así, se des-ubica el género gótico, pero

se mantienen personajes, situaciones y temas —el vampiro puede vivir en una hacienda tropical en Colombia, pero allí sigue alimentándose de sangre humana y sigue siendo reconocido como un monstruo aterrador—.

La tropicalización de lo gótico como término parte de la transculturación narrativa (Ángel Rama) y la desfamiliarización (Viktor Shklovsky); es una relectura de estas dos teorías que, a la vez, combina los dos conceptos distantes en el espacio y el tiempo, y los pone fuera de lugar al reutilizarlo. La praxis de la tropicalización parte de tropos del gótico y los ubica en un nuevo contexto —el conde Drácula aparece en una mansión en Cali o en una casona de la Ciudad de México; el Hombre Lobo se desenmascara en un cuadrilátero de lucha libre— y, de esa forma, homenajea y parodia el género europeo, con el fin de ejercer una crítica social dentro del propio medio.

Analizo el funcionamiento del mecanismo en textos y películas que considero representativas del gótico latinoamericano, productos culturales creados a lo largo del siglo XX en tres regiones de América Latina donde el gótico ha mostrado una importante productividad. México, Colombia y Argentina, con incursiones en Uruguay, se han presentado como espacios propicios para la transformación y adaptación de horrores góticos, debido al marcado interés de escritores y directores en este género, pero también, y principalmente, por la posibilidad de utilizar esos mismos horrores góticos para describir y representar lo irrepresentable de los contextos particulares —violentos choques de clase, guerras no declaradas con incontables muertos, personas que desaparecen y nunca más se sabe de ellas, entre muchos otros—.

Teniendo en cuenta la especificidad y diferencia de medios y formas narrativas que existe entre la literatura y el cine, trabajo los textos y filmes que he escogido como discursos que generan determinadas prácticas de lectura y visibilidad, así como de transformación y movimiento. Uso la definición que Michel Foucault propone de discurso, esto es, un régimen de enunciación del lenguaje que tiene una historicidad propia y produce unos determinados efectos, y que a su vez es controlado por procedimientos sociales de exclusión y delimitación (24).

Así, en el primer capítulo me centro en cuentos y novelas rioplatenses, principalmente de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, que ubican y desarrollan horrores góticos en las profundidades de las selvas de Misiones y las llanuras del Chaco, espacios tropicales en cuanto al clima y la geografía, que acogen con los brazos abiertos a lo monstruoso y sus consecuencias. Escojo

darle una mayor importancia a Quiroga en este capítulo, debido a su interés explícito por el horror y el gótico, visible en gran parte de sus mejores historias, así como por la influencia seminal que ejerce su escritura en narradores del resto del continente —por ejemplo, en Julio Cortázar, a quién también incluyo en el capítulo— y por la manera en como se entiende el género y sus transformaciones.

En el segundo capítulo analizo tres películas de Caliwood —grupo de cineastas y cinéfilos colombianos de la ciudad de Cali— en las que la idea del gótico tropical se corporaliza y opera como espacio crítico de las burguesías colombianas: Carne de tu carne, Pura sangre y La mansión de Araucaíma. De manera intencional, me centro en estas películas y sus directores, Luis Ospina y Carlos Mayolo, ya que ellos mismos describen sus filmes como muestras del género gótico en Colombia y hacen un uso cuidadoso de temáticas y personajes.

Por último, en el tercer capítulo estudio la tropicalización de monstruos legendarios del gótico europeo, transportados y ubicados en la selva urbana de la Ciudad de México: primero, en la novela corta Vlad, de Carlos Fuentes; luego, en dos películas de la serie del Santo —Santo vs. las mujeres vampiro y Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo— y, finalmente, en el filme La invención de Cronos, de Guillermo del Toro. Lo que parece una elección aleatoria trata de ser un recorrido por diferentes productos culturales del gótico mexicano que escojen como personaje central a la figura del vampiro: desde la escritura canónica e hiperreferencial de Carlos Fuentes, hasta las a veces desdeñadas pero popularísimas películas de luchadores, pasando por Guillermo del Toro, estrella mexicana del género y cineasta transnacional —como lo nombra Deborah Shaw—.

Como toda elección, la escogencia de estos textos literarios y cinematográficos resulta algo arbitraria y deja de lado muchas obras que merecerían ser incluidas y analizadas; esto nunca por negligencia o por desconocimiento, y más porque la intención de este libro es abrir un espacio analítico sobre un mecanismo y un movimiento en constante transformación y crecimiento. Algunas de estas obras serán nombradas de paso y otras se describirán de forma más detallada, con la esperanza de poder ahondar en ellas en otro espacio.

Introducción

POSTALES DE TIERRA CALIENTE: EL GÓTICO Y LA TROPICALIZACIÓN DE LO GÓTICO

¡Cómo así mi llave, cómo así mi llave...

sin Drácula la Batalla de Flores no vale ni cinco!

El último carnaval

From its fictional roots in the mid-eighteenth century, the Gothic has been an aesthetics of nightmare, and aesthetic of the luminal and of crossed or open boundaries.

Matthew Brennan, The Gothic Psyche

Teniendo en cuenta que la enunciación del mecanismo de tropicalización de lo gótico parte y se relaciona con conceptos teóricos usados por los estudios literarios y los estudios culturales, sobre todo en su vertiente latinoamericana, este libro se detendrá, en primer lugar, en estos antecedentes que perfilan su formulación y matizan el modo de aproximarse a textos y películas.

En 1917, el crítico literario ruso Viktor Shklovsky (1893-1984), en su texto “El

arte como recurso", acuña el término desfamiliarización o singularización (ostraniene). Aunque surge en un contexto específico —los estudios literarios y, particularmente, el estudio de la poesía y la prosa rusa—, Shklovsky lo enuncia como un método "muy frecuente en literatura" (67). A partir de los textos de Tolstoi, Shklovsky explica la desfamiliarización como una metodología que extraña a un objeto, un hecho o un personaje que era familiar o conocido en un determinado contexto, para dar paso a una forma diferente de aproximarse a aquel —una aproximación que permita una "visión" del objeto artístico o literario y no solo un "reconocimiento" (69)—. Shklovsky describe la praxis de la siguiente manera, refiriéndose a la escritura de Tolstoi: "el procedimiento de singularización [...] consiste en no llamar al objeto por su nombre, sino en describirlo como si lo viera por primera vez, en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez" (59). Así, la literatura se promulga como experiencia particular y no como representación de la realidad.

El encuentro prístino con el objeto, artificial en su recreación y producto de la desfamiliarización, permite desarrollar una otra visión artística, razón por la que es potenciado y usado por poetas y novelistas, así como por dramaturgos y cineastas. Es posible ver la influencia de la desfamiliarización de Shklovsky en el llamado efecto de extrañamiento (o de distanciamiento, verfremdungseffekt), usado por Bertolt Brecht en sus obras teatrales para extrañar y distanciar al espectador de la escena que está observando, lo que motiva una lectura crítica de esta. No obstante, el extrañamiento que pretende Brecht es más ideológico en su intención de alertar sobre el historicismo de lo percibido como natural, en la desnaturalización crítica de acontecimientos y escenarios. Técnicas de distanciamiento similares han sido —y son— usadas también por directores de cine como Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder y Michael Haneke.

El método de desfamiliarización presentado por Shklovsky presagia —o inspira, contagia, moviliza— la noción de lo ominoso (das unheimlich), enunciada por Freud en 1919. A pesar de servir como un concepto clínico y psicológico (metapsicológico), tiene sus raíces en el análisis literario, ya que Freud la formula a partir de su lectura de "El hombre de arena" ("Der Sandmann", 1817), de E. T. A. Hoffmann, cuento icónico del romanticismo alemán. Según Freud, la sensación de lo ominoso ocurre cuando algo que fue familiar aparece —retorna, vuelve— de una forma desfamiliar, vagamente reconocible, pero capaz de producir síntomas gracias a su conexión con contenidos reprimidos, anteriormente familiares. Lo ominoso freudiano, creado desde la literatura, sirve entonces como una categoría analítica clínica que se acopla y fortalece

conceptos fundacionales del psicoanálisis, como el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición. De esta manera, se hace visible la compleja relación entre psicoanálisis y literatura, problematizada por el parcial reconocimiento, nulo en algunos casos, de la importancia de la literatura como formadora del discurso psicoanalítico y no solo como recipiente de su análisis.

La desfamiliarización y lo ominoso, como métodos y conceptos, buscan producir un extrañamiento de lo familiar, un alejamiento de lo que fue conocido y cercano, para producir efectos estéticos o develar procesos somáticos. La propuesta de la vanguardia brasileña en la década de los veinte implica el giro contrario: la transformación de lo extraño en familiar, a través del proceso denominado antropofagia. Acuñado por Oswald de Andrade en su famoso Manifiesto antropófago (1928), supone la habilidad de "comerse al otro" o "comerse a lo otro" —en este caso, lo europeo, lo extranjero— para crear un producto propio —brasilero, americano—, que ha transformado aquello desde donde se origina. Este consumo del otro es visible en la idea misma de canibalizar, ya que De Andrade toma el término creado por los europeos para imaginar el "salvajismo" de los americanos —desde Colón hasta Shakespeare— y lo convierte en una forma de anunciar la agencia y potencia creadora de Brasil y América Latina. La famosa frase "Tupi, or not tupi that is the question", enunciada en los primeros párrafos del manifiesto poético-político, encarna el movimiento y su forma de operación: la canibalización de la lengua inglesa y la famosa frase del Hamlet de Shakespeare —monumento de la literatura en inglés — para rescatar y afirmar lo americano, el ser americano en contraste con el otro.

El concepto de antropofagia se convierte en un arma artística y política a la vez, que se opone al imperialismo cultural —el manifiesto abunda en oposiciones: "Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar", "Contra Goethe, a mae dos Gracos, e a Corte de D. Joao VI", entre otros—, al tiempo que transforma los productos de ese imperialismo en algo diferente, que desde el principio es mestizo, americano. A diferencia de las dos formas de extrañamiento descritas, la antropofagia se presenta como un acto político que deriva en la creación de un movimiento.

En esta misma línea política y contestaria, Roberto Fernández Retamar propone, en 1971, rescatar la imagen del caníbal shakesperiano para extrañarla y usarla en contra del imperialismo invasor, en ese momento, Estados Unidos. Esto lo

enuncia, según sus palabras, sin conocer la existencia del movimiento Antropofágico al momento de escribir. Su propuesta implica invertir la identificación de José Enrique Rodó, según la cual América Latina representa a Ariel, mientras Estados Unidos representa a Caliban, convirtiendo este último personaje en la encarnación del continente. Como afirma en su ensayo,

nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseño su idioma para entenderse con él. ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la “roja plaga”? (“Caliban” 34)

Este calibanismo, según Fernández Retamar, es un modus operandi de la literatura y la cultura latinoamericanas, que, teniendo consciencia de su estatus colonial y las condiciones de subordinación que aquejan al continente, usaron la lengua dejada por el Imperio Español —la lengua del invasor— para producir una cultura propia y diferenciada, así como una posición política frente al otro. Como la antropofagia, el calibanismo propone la transformación de elementos extraños —europeos, norteamericanos— en productos culturales mixtos, que serán reconocidos como propios, familiares, y reivindicarán las particularidades latinoamericanas y su capacidad transformativa. Como afirma Fernández Retamar con respecto a su término en relación con el de De Andrade,

tanto la antropofagia como mi Caliban se proponían reivindicar, y esgrimir como símbolos válidos, un costado de nuestra América que la historia oficial había denigrado. Ambos, reclamaban el derecho que nos asiste no solo de incorporarnos al mundo, sino de incorporarnos al mundo, de acuerdo con las características que nos son propias. (“Caliban ante la Antropofagia” 148)

Esta incorporación solo es posible desde un reconocimiento de lo latinoamericano como un palimpsesto, como un producto de constantes

consumos y transformaciones. De este modo, el acto de reconocimiento por parte de quienes están fuera del continente pasa por un estado ominoso en el que, de forma siniestra, se reconocen elementos que fueron familiares en algún momento y que ya no lo son, por ser particulares y propios de América Latina.

Otro concepto que trabaja la movilización de elementos culturales extraños a América Latina y su apropiación es el de transculturación, enunciado primero por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en su ensayo Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940), y refinado por el crítico uruguayo Ángel Rama, en su libro Transculturación narrativa en América Latina (1982). La trans-culturación se define, en su nivel más básico, como el proceso por el que se pasa de una forma de cultura a otra o que describe la intervención de una cultura sobre otra, con todas las implicaciones y repercusiones que esto conlleva. Ortiz propone el término desde la antropología como una alternativa al concepto de aculturación, enunciándolo como un proceso complejo que implica "la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desaculturación, y, además, [...] la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran considerarse neoculturación" (86).

Rama adopta dicha visión inicial y la amplia y complejiza, desligándola de la disciplina antropológica y aplicándola al análisis literario. Según su perspectiva, la versión de la transculturación de Ortiz es "geométrica" y da cuenta de momentos particulares que ocurren uno tras otro —desaculturación, incorporación, neoculturación—; no obstante, por su linealidad, deja de lado elementos fundamentales de las culturas, como la selectividad y la invención (38). Rama reorganiza el concepto, afirmando que el proceso transculturador se configura a partir de "pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones" (39), operaciones que dan cuenta de la plasticidad de las culturas que se mezclan y de sus múltiples interacciones. El análisis de Rama se centra en determinadas obras de escritores latinoamericanos que, desde su aproximación al concepto, son ejemplos de transculturación narrativa: la obra de José María Arguedas, Julio Cortázar, Juan Rulfo, entre otros.

La adaptación y uso del término en la disciplina literaria responde a determinados intereses contextuales, particularmente al desarrollo de formas latinoamericanas de analizar y narrar el continente, así como de posicionarse en relación con el exterior. Como afirma Mabel Moraña,

[la noción] de transculturación se fundamenta en el trasiego interdisciplinario que se propone dar cuenta de las dinámicas globales de un continente que debe a su condición neocolonial no solo las tragedias de su historia sino también sus marcas de especificidad socio-cultural. (138)

La transculturación trata de dar cuenta de los procesos a través de los cuales se ha tejido y construido el complejo entramado cultural latinoamericano, compuesto por multiplicidad de culturas “internas” e influencias extranjeras de varios tipos. Este concepto ha sido releído, refutado y reestructurado por el mismo Rama y por críticos e intelectuales latinoamericanos como Antonio Cornejo Polar y Néstor García Canclini, quienes desde sus respectivas teorías y conceptualizaciones —heterogeneidad cultural e hibridación, respectivamente— han tratado de dar cuenta de los procesos de mestizaje cultural en Latinoamérica.

La tropicalización de lo gótico se ubica en la línea de los trabajos de estos estudiosos, centrando su análisis en la literatura y el cine como productos culturales desde los cuales es posible aproximarse a procesos y problemáticas sociales y políticas amplias. A su vez, extiende el espectro de análisis al enunciar el acto de poner fuera de lugar y la extrañeza como partes fundamentales del proceso de mezcla y mestizaje cultural. El mecanismo existe desde el momento en que escritores latinoamericanos se proponen “transportar” el género gótico —ponerlo fuera de lugar— y adaptarlo a las condiciones culturales latinoamericanas, usándolo como una forma para criticar la artificialidad del género, escenificar el horror y lo indecible e invertir un esquema de representación del otro, en donde Latinoamérica y lo latinoamericano son sinónimos de monstruosidad.

Aunque la tierra caliente y el trópico no se consideran lugares idóneos y habituales para la escenificación de lo gótico —que surge y se desarrolla en la fría geografía inglesa, los bosques centroeuropeos y el norte de Estados Unidos —, han sido zonas predilectas por escritores y directores de cine latinoamericanos para ubicar sus relatos. ¿Por qué preferir estos espacios calurosos, teniendo casi en cualquiera de los países de Latinoamérica páramos, ciudades rodeadas por desfiladeros y altas montañas cubiertas de niebla, escenarios más cercanos a la imaginería gótica? Esta decisión tiene como fin enfatizar el ejercicio de creación de espacios de otredad familiar —siniestra— de este género: los bosques y desfiladeros balcánicos son el espacio de la otredad

para el europeo central, de la misma manera que el trópico y la tierra caliente son los espacios del otro para los europeos, norteamericanos e, incluso, para los latinoamericanos de los centros de cada nación. Entonces, optar por este espacio tiene que ver con dos intencionalidades que hacen parte del mismo mecanismo: primero, emular y homenajear a los maestros de la tradición gótica europea y norteamericana y, segundo, criticar y burlarse de esta misma tradición; las dos son posibles gracias al uso de personajes y tropos góticos en el entorno de la otredad latinoamericana.

El movimiento constante entre el homenaje y la crítica evita que el mecanismo quede estancado en internacionalismos o nacionalismos, ya que lo que se propicia es la mudanza y desterritorialización de códigos europeos propios del género y su respectiva crítica, así como la puesta entre paréntesis de elementos de las distintas culturas latinoamericanas Así, el mecanismo de tropicalización de lo gótico se aleja de la transculturación y el calibanismo, procesos que abiertamente abogan por ideales nacionalistas y latinoamericanistas como respuesta a imperialismos culturales. En la tropicalización, personajes y temas reconocibles como parte del género gótico y del imaginario del horror cinematográfico se apropian y se ponen fuera de lugar en entornos tropicales y de tierra caliente, ahora desfamiliarizados. En este caso, familiar hace referencia a que los personajes y temas góticos, a pesar de ser extraños desde el principio —desviaciones de la "normalidad"— son reconocibles y familiares al interior del género: el vampiro es identificable como vampiro, en parte, por su relación con el castillo, los riscos y las tormentas, así como los fantasmas y zombis están íntimamente ligados a los cementerios y las casas abandonadas o embrujadas.

De esta manera, la definición del mecanismo toma elementos teóricos tanto de los procesos de transculturación, antropofagia e hibridación como de las teorizaciones de la extrañeza y la desfamiliarización, describiendo una forma mixta y compleja de representación de lo irrepresentable —el horror, lo abyecto, lo tabú—, tarea tradicional del género gótico según Aravamudan, y de transformación cultural bilateral. Además, la tropicalización opera sobre un movimiento que es híbrido desde el inicio y que está compuesto por múltiples elementos, como afirma Victoria Nelson: "el gótico era y es la forma mestiza definitiva" (8; traducción del autor). Movimiento monstruoso en todos los sentidos, es necesario detenerse brevemente en su historia y vicisitudes, tanto en sus desarrollos iniciales en Europa y Norteamérica como en su paso a América Latina, para luego entrar en las formas literarias y cinematográficas producto del mecanismo de la tropicalización de lo gótico.

PREHISTORIA GÓTICA (“IS BELA LUGOSI DEAD?”)

[3]

Definir qué es literatura gótica y quienes constituyen su corpus es una tarea ardua que ha acaparado el interés de académicos y teóricos cuyas posiciones van desde la afirmación de la especificidad histórica de un movimiento iniciado en Inglaterra en el siglo XVIII y finalizado en el siglo XIX, hasta quienes aseveran que se trata de una temática iniciada en el siglo XVIII y continuada durante dos siglos por la literatura y el cine. En este libro se define lo gótico como un movimiento que se extiende más allá del género delimitado históricamente (1770-1820), esto es, como una tendencia ampliamente diseminada y persistente de lo ficcional, que extiende su influencia hasta Latinoamérica —y no únicamente a Norteamérica (American Gothic) o el Caribe (Caribbean Gothic) —, lo que genera nuevas aproximaciones y variaciones. Me basaré en estudios que, como afirma Matthew Brennan, entienden lo gótico “como una tradición continua, que a menudo se distingue como un mono-mito o como una experiencia psicológica recurrente” (8; traducción del autor); o como lo define Allan Lloyd Smith: “el gótico es una tradición de la representación, evidentemente aún en proceso de elaboración, cuyo contenido psicológico y cultural —construido por la permutación de unos pocos elementos simples— es tan reconocible y convencional como el soneto medieval o el blues” (4; traducción del autor). En esta misma línea, algunos académicos como Nelson definen el movimiento para renombrarlo, diferenciándolo de otras prácticas culturales:

es una sensibilidad distintiva con un antepasado literario inglés de 250 años de edad, apodado le genre noir por los franceses, pero más comúnmente conocido como gótico, y traducido aquí como Gothick, para distinguirlo del periodo cultural medieval en el que sus primeros practicantes se inspiraron. (2; traducción del autor)

Críticos como David Punter, Robert Miles, Elizabeth MacAndrew, George Haggerty, Catherine Spooner, Emma McEvoy, Dale Townshend y Victoria Nelson señalan a El castillo de Otranto (The Castle of Otranto, 1764), de Horace Walpole, como la primera novela gótica, tanto por su temática como por su autodenominación, ya que Walpole subtituló la segunda edición de su novela "A Gothic Story" (Miles 11). Sus continuadores —Clara Reeve, Ann Radcliffe y Matthew Lewis—[4] le dan forma a la novela y las narraciones góticas que, a pesar de las diferencias en cuanto a la definición y el espacio de tiempo que ocupan, tienen características que las agrupan y las hacen reconocibles como tales. Como afirman Spooner y McEvoy, "las novelas góticas son fácilmente reconocibles por su incorporación de temas recurrentes, como heroínas en peligro, crueles villanos, héroes ineficaces, eventos sobrenaturales, edificios dilapidados y climas que evocan misterio" (1; traducción del autor). El tropo de la frágil heroína, el villano ruin y el héroe inepto que se ven envueltos en eventos sobrenaturales, ocurridos en espacios reminiscentes del medioevo, se hace recurrente desde entonces, repitiéndose sin cesar en las obras posteriores a 1770. Estos elementos caracterizan al género en su totalidad y permiten su reconocimiento, no solo a nivel temático, sino también a nivel formal, como lo asevera Eve Kosofky Sedwick: "es probable que sea discontinuo e intrincado, que incorpore cuentos dentro de cuentos, cambios de narradores y dispositivos de encuadre, como manuscritos encontrados o historias interpoladas" (9; traducción del autor).

Además de personajes claramente delineados, el espacio desempeña un papel importante en las ficciones góticas: se recuperan espacios perdidos en el tiempo, ruinas y castillos retornan junto con sus habitantes vivos o muertos y crean una atmósfera siniestra, adecuada para apariciones fantasmales. Como afirma Jerrold Hogle, estas narraciones normalmente tienen lugar en

un espacio anticuado o aparentemente anticuado: un castillo, un palacio o una abadía, una vasta prisión, una cripta subterránea, un cementerio, una frontera o una isla, una gran casa o teatro antiguo, una ciudad vieja o los bajos mundos urbanos, un almacén en descomposición, una fábrica, un laboratorio, un edificio público o alguna nueva recreación de un lugar más antiguo. (2; traducción del autor)

Se recupera también una temporalidad histórica particular y una sensibilidad asociada con ella, esto es, lo gótico como la herencia viva de los pueblos godos, legado aplazado durante años por la historia y la literatura inglesa a favor de una tradición grecolatina. Así, el desarrollo del gótico literario se mueve paralelo, al menos en los primeros años, con lo que Edward Jacobs llama gothicism, "un conjunto de proposiciones enunciadas durante el siglo xVII sobre el origen y la historia de los sistemas gubernamentales ingleses" (58; traducción del autor), esto en relación con los códigos antiguos usados por los ostrogodos y visigodos. Como afirma David Punter, en esta época se crea una actitud particular con respecto a

la forma de revelar el inconsciente, las conexiones con lo primitivo, lo bárbaro y lo tabú. Todos estos significados se [unen] de una manera u otra a la idea de la ficción gótica, y nuestra comprensión actual del término suele ser una concatenación incómoda de dichos significados. (The Literature of Terror 5; traducción del autor)

Lo bárbaro-godo se intituye como raíz, como base del nuevo movimiento, a la vez que lo medieval funciona como entorno —el gótico arquitectónico—, como espacio idealizado, primero, a través de códigos dieciochescos y, posteriormente, a partir de una lectura decimonónica.[5] La re-construcción es literal en el caso de los castillos y residencias erigidos por escritores góticos como Walpole (Strawberry Hill) y William Beckford (Fonthill Abbey) o algunas edificaciones oficiales construidas por príncipes y nobles, como el castillo de Lowenburg en Cassel o las ruinas artificiales del Palacio de Sanssouci en las afueras de Berlín. Dicha recuperación está conectada con la idea de revivir la magnificencia de la arquitectura gótica al usar como base una ambientación literaria.[6]

Aunque la visibilización del gótico se dio de una manera muy amplia —primero, en la arquitectura y, luego, en la literatura— y permeó diferentes esferas sociales, la recepción de sus modelos durante el siglo XVIII fue ambivalente, como afirma Miles:

en efecto, los significados positivos e idealizados del gótico se canalizaron hacia

la hidalgía y la arquitectura, mientras que los negativos se vertieron en la novela gótica, de modo que pronto ganó una reputación muy parecida a la de Lord Byron, de ser loco, malo y peligroso de leer. (17; traducción del autor)

De acuerdo con el uso del gótico en las esferas pública o privada, su posibilidad de afectar y su recepción cambiaba: visitar una catedral gótica o construir una residencia siguiendo sus modelos no constituía un problema, pero leer una novela o un cuento podía llegar a serlo, sobre todo para las mujeres, público amplio de este tipo de textos. Por esta razón, la capacidad transgresora del gótico se canalizó a través de la escritura, en cierta manera más apta —y barata— para construir terrores y conjurar lo sublime.[7]

La ambivalencia frente a la escritura gótica no impidió que el movimiento se convirtiera en uno de los géneros más importantes y con más lectores en Gran Bretaña y Europa continental en los siglos XVIII y XIX, así como que se expandiera geográfica y estilísticamente. Entre 1790 y 1830, y gracias a escritores románticos como Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge, Mary Shelley, John Polidori, Charles Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu, entre otros, el fragmento gótico se transformó en el cuento gótico, lo que permitió que lo sobrenatural y el horror adquirieran un papel más preponderante en la literatura gótica en este periodo, como lo enuncia McEvoy: “es en este periodo cuando vemos que el horror adquiere un papel protagónico: muchos de estos textos [góticos] están llenos de violencia, encarcelamiento, tortura, asesinato, parricidio, violación sexual, incesto y canibalismo” (22; traducción del autor). Es en este momento de entrecruzamiento del gótico y el romanticismo cuando nacen personajes que se convertirán en íconos góticos, actualizadores de terrores antiguos: el monstruo de Frankenstein, Drácula —el vampiro—, Jeckyll y Hyde —el doble—, Dorian Gray —el mortal inmortal—, Jack el destripador —el asesino serial— (27), todos ellos creados por escritores que se inician en el romanticismo y luego dan un salto, momentáneo o definitivo, al gótico.[8]

Autores románticos de otras latitudes, principalmente de Alemania, como Johann Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, E. T. A. Hoffmann, Johann Ludwig Tieck o Jan Potocki sirven como influencias —en el caso de los dos primeros—, continuadores y generadores de nuevas formas del gótico romántico, con obras de gran influencia dentro de la historia del movimiento, como “La novia de Corinto” (“Die Braut von Korinth”, 1797), de Goethe; “No

despertéis a los muertos" ("LaP die Toten Ruhn", 1800), atribuida a Tieck, y "El hombre de arena" ("Der Sandmann", 1817), de Hoffmann. Este giro hacia el romanticismo, y posteriormente hacia la novela victoriana, fue propiciado por el interés de escritores y poetas románticos y victorianos de explorar y utilizar temas y espacios góticos; muchos de ellos como John Keats o Percy Shelley solo produjeron un poema o una obra gótica; otros como Mary Shelley y Charles Maturin crearon obras icónicas del movimiento. Gracias a estas contribuciones, desde múltiples lugares e intereses, se abrieron nuevas posibilidades y rutas para el género a mediados del siglo XIX.

Como afirma Alexandra Warwick, refiriéndose al gótico Victoriano: "lo que yo describiría como el renacimiento gótico victoriano comienza en la década de 1840. El cambio se puede resumir como la transposición del gótico a nuevos lugares: primero a un ambiente doméstico burgués y luego a un ambiente urbano" (30; traducción del autor). El espacio doméstico, lugar de paz y seguridad en el imaginario victoriano, se convierte en un espacio pesadillesco cargado de monstruos psicológicos y sujetos que tratan de desestabilizar el entorno burgués, ambiente favorito de las novelas de las hermanas Bronte, por ejemplo —Jane Eyre, de Charlotte, y Cumbres borrascosas (WutheringHeights), de Emily, ambas publicadas en 1847—.

Gracias a estos giros y "contaminaciones" es muy difícil distinguir y caracterizar una única forma de gótico después de la segunda mitad del siglo XIX; según Warwick,

después de mediados de siglo, el gótico es menos político y dinástico y más individual y social, y se hace cada vez más difícil (si esto fue posible en algún momento) distinguir una sola forma de gótico, ya que sus interrelaciones con otras ficciones genéricas se hacen más complejas y enredadas. (34; traducción del autor)

Este gótico "enredado y complejo", que cambia de escenarios y geografías, es el que va a predominar desde el siglo XIX en adelante, movilizando y matizando los tropos tradicionales que lo hacen reconocible y dándole una flexibilidad y una ambigüedad particular a las narraciones, de acuerdo con el lugar de

enunciación y de escritura.

Así mismo, el gótico como género móvil implica una tensión entre la repulsión y la atracción, según Punter, “una mezcla de seriedad y monstruosidad que siempre ha sido la marca distintiva del gótico” (The Literature of Terror 364; traducción del autor). Esta tensión, que funciona como ambigüedad, envuelve a los personajes, que no son completamente buenos o malos, y a las situaciones. Los personajes, aunque estereotípicos —villanos crueles, heroínas en peligro, héroes inútiles—, no son tan planos como parecen, hasta el punto que en muchas de las novelas y los cuentos góticos el protagonista es al mismo tiempo el antagonista, ya sea por procesos psicológicos del personaje o por la intervención de un suceso o ente sobrenatural; es el caso de personajes tan famosos como Jeckyll y Hyde o Dorian Gray, héroes y villanos de sus respectivas historias.

La anfibología funciona tanto para los personajes del relato como para los lectores, al generar lo que Punter denomina ficción paranoica:

una ficción en la que el lector se encuentra en una situación de ambigüedad con respecto a temores generados al interior del texto, en la que las circunstancias de la persecucción siguen siendo inciertas y el lector es invitado a compartir las dudas e incertidumbres que invaden la historia. Es este elemento de estructura paranoica lo que diferencia las mejores obras góticas del mero sobrenaturalismo: dichas obras ponen continuamente en duda lo sobrenatural y, al hacerlo, desempeñan también el importante papel de retirar el halo ilusorio del llamado mundo “natural”. (The Literature of Terror 404; traducción del autor)

La ambigüedad narrativa se convierte en una fórmula que atraviesa textos y narraciones, lo que deja a los escuchas de las historias —normalmente personas reunidas por el azar o algún motivo banal, que atienden a una historia narrada por un personaje que les advierte que no van a creer lo que escucharán— y a los lectores con la sensación de equívoco entre la realidad y la ficción, entre la atracción y el disgusto con respecto a lo que han escuchado o leído. Así, se crea un espacio de indefinición, de frontera entre la repulsión y la atracción, crucial para la definición del gótico. Según Punter,

el elemento más importante en la definición del gótico es el siguiente: así como la novela realista ha ocupado el “punto medio” de la cultura burguesa, el gótico se define a sí mismo en la frontera de esa cultura [...]. La ficción gótica demuestra su potencial revolucionario al atreverse a hablar de lo socialmente indescriptible, pero el acto mismo de hablar es de por sí un gesto ambiguo. (The Literature of Terror 417; traducción del autor)

El gótico revela y representa lo marginal, lo fronterizo, que va a introducirse al interior de espacios palaciegos o burgueses. Por esta razón, Punter plantea que la paranoia y el miedo a la intrusión de lo bárbaro son elementos fundamentales en las narraciones góticas (The Literature of Terror 314): paranoia y terror a la invasión de un otro monstruoso, extraño y destructivo, que incita a la ruptura y transgresión de los valores de la razón y que ominosamente puede reconocerse como algo o alguien que pertenece a la comunidad —incluso a la familia—. No en balde muchas narraciones góticas trabajan el tema del incesto de forma paralela al de lo sobrenatural: La madre misteriosa (1768), de Walpole; “Berenice” (1835) y “La caída de la casa Usher” (1839), de Poe, así como Matilda, novela poco conocida de Mary Shelley, escrita en 1819, pero no publicada hasta 1959 por haber sido considerada indecente.

Paranoia, barbarismo y tabú se constituyen en aspectos que retornan constantemente, asediando la narrativa gótica y construyendo un legado literario que se extiende a otras disciplinas como el psicoanálisis, cuya teoría está fuertemente influida por el gótico y el romanticismo literario. Como afirma Elizabeth MacAndrew, “nacido en 1856, Freud perteneció a la misma generación que James (n. 1843), Stoker (n. 1847), Stevenson (n. 1850) y Wilde (n. 1856) y tanto sus investigaciones como sus trabajos literarios forman parte de la misma era cultural” (241; traducción del autor). El padre del psicoanálisis comparte una noción de mundo con escritores góticos y románticos, un umwelt que, junto con sus lecturas del romanticismo alemán, matizarán en gran medida su teoría del comportamiento humano. Según Warwick,

en su articulación explícita de la idea victoriana de que somos, individual y colectivamente, acosados desde dentro y por nosotros mismos, Freud revive el fuego fatuo del gótico y le proporciona un nuevo impulso para que vuelva a vivir

en el siglo XX. (36; traducción del autor)

La teoría psicoanalítica está hechizada (haunted) por el gótico: algunos de sus elementos —términos, construcciones argumentativas, formas de entender al sujeto, entre otros— derivan directamente de los cuentos o escritos góticos y románticos. Precisamente, mucho de lo que después constituirá la discursividad psicoanalítica —que, como el gótico, aborda el discurso de lo indecible— aparece primero en textos literarios. Este legado es fantasmático en la medida en que se disuelve en la teoría psicoanalítica, se pierde en el análisis freudiano de cuentos góticos y románticos, giro que convierte al sujeto en objeto de estudio.[9] Como afirma Dale Townshend,

las condiciones epistémicas de la modernidad, específicamente el lugar cultural e histórico en el que está situado el gótico, están asediadas por ciertas estructuras discursivas desde mucho antes del advenimiento formal del psicoanálisis; no obstante, se argumentará que estas estructuras discursivas fueron formalmente consagradas por el psicoanálisis. En términos góticos, estas formas del discurso a menudo se manifiestan bajo los signos del horror, el terror, lo ominoso, la repetición, el incesto, la paternidad, el goce y lo sublime. (10; traducción del autor)

El psicoanálisis retoma elementos de la narrativa gótica para “darles” estatuto científico y consagrarlos como términos psicoanalíticos, lo que en principio permite el regreso de la teoría hacia los textos sin necesidad de aclarar la relación fantasmática. La estructura de las narraciones góticas y los casos psicoanalíticos comparten terminología e incluso forma, lo que hace pensar que la cura psicoanalítica debe más de lo que reconoce a la tradición literaria y sus métodos: “desde sus manifestaciones más tempranas, el sujeto gótico sufre de la extraña compulsión de contar y relatar los sucesos constitutivos de su pasado” (Townshend 26; traducción del autor). De esta manera, la mayoría de los personajes hablan y narran sus vidas y, así, prefiguran el diván freudiano.

La ligazón se relaciona también, según Townshend, con el espacio discursivo del cual surgen y se nutren tanto el gótico como el psicoanálisis. Los dos comparten

una visión de un sujeto moderno que debe luchar contra vicisitudes contextuales —el neoclasicismo, en el caso del gótico, y la represión burguesa, en el caso del psicoanálisis— e internas —el lado oscuro del sujeto racional, el inconsciente— para construirse una subjetividad. Como afirma Townshend, "si en la punta de la propia lengua crítica siempre se descubre el psicoanálisis, es en parte porque el gótico y las construcciones psicoanalíticas tardías del sujeto están infectadas por el mismo conjunto de suposiciones discursivas modernas" (19; traducción del autor).

De esta forma, el psicoanálisis se ubica como un continuador indirecto y "encubierto" de la tradición gótica y romántica, por lo que volver a los textos góticos y convertirlos en objeto de estudio resulta tan fácil. Así, es posible aproximarse a cuentos y narraciones góticas a través de casi cualquier perspectiva psicoanalítica: desde los propios teóricos —Freud teoriza a partir de "El hombre de arena", Lacan usa la "Carta robada" como base y metáfora, Mladen Dolar relee "El hombre de arena" en clave lacaniana—, hasta los críticos que usan el psicoanálisis para analizar cuentos y novelas —Townshend desde el psicoanálisis lacaniano y Brennan desde los postulados jungianos, así como el análisis que lleva a cabo Bruno Bettelheim de los cuentos de hadas románticos —.

El legado literario gótico posterior a los clásicos anglosajones de los siglos XVIII y XIX —El castillo de Otranto (1764), Los misterios de Udolfo (1794), El monje (1797), Frankenstein (1818), "El vampiro" (1819), Melmoth el errabundo (1820), "La caída de la casa Usher" (1839), Cumbres borrascosas (1847), Carmilla (1872), El doctor Jeckylly Mr. Hyde (1886), Drácula (1897)— es más complejo de rastrear por sus múltiples ramificaciones y derivaciones, que, como se ha afirmado, divide la opinión de los críticos y expertos. Es el caso del gótico español, atravesado e influenciado por el movimiento romántico, el gótico anglosajón y el amplio legado literario español, sobre todo proveniente del teatro. En este sentido, muchas obras que podrían considerarse góticas-románticas en España son dramas que recuperan personajes y temas del teatro del Siglo de Oro y los mezclan con ambientes propios de este género: El estudiante de Salamanca (1837), de José de Espronceda, y Don Juan Tenorio (1844), de José Zorrilla, son ejemplos claros de cómo las narraciones se enraízan y adaptan personajes e imágenes de las obras de Tirso de Molina. Las rimas y leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) también problematizan la clasificación; muchas leyendas, como "La cruz del diablo" (1860) o "Los ojos verdes" (1861), incluyen elementos góticos y románticos, lo que las ubica como

un intermedio temático entre los dos movimientos.

Con su movilización geográfica y su impresionante desarrollo en Estados Unidos —con escritores de la talla de Edgar Allan Poe, Charles Brockden Brown y Nataniel Hawthorne—, el gótico deja de ser un movimiento meramente europeo para convertirse en un género transhumante que sigue manejando tropos e imágenes creadas en el siglo XVIII, pero que se adapta a las condiciones del entorno en que se escribe y, de esta manera, se transforma. Como afirma Carlos Fuentes, "Poe sustrae la tradición gótica de los escenarios externos y la instala en el interior de cada uno de nosotros" (16). El género cambia y se enriquece en la medida que se mueve, pero al mismo tiempo deja de ser netamente europeo, mutación que explicaría por qué algunos críticos pretenden dejarlo fijo en Europa en un periodo de cincuenta años, "protegiéndolo" de discusiones transnacionales y cuestionamientos críticos en relación con su forma de representar lo otro.[10]

Lo otro y sus devenires ha sido uno de los temas fundamentales del gótico desde sus primeras manifestaciones. La periferia europea —el este, el norte de África y el Oriente Medio— aparece en múltiples textos, desde novelas góticas claramente orientalistas, como Rasselas (1759), de Samuel Johnson; Vathek (1786), de Willian Beckford, o Thalaba el destructor (Thalaba the Destroyer, 1801), de Robert Southey, hasta la Styria de Carmilla y las descripciones de los Cárpatos y Transilvania en Drácula. En estas obras se recrea un este y un oriente en el que se han acomodado las formas de la sensibilidad gótica (Franklin 3). Como afirma Aravamudan, al referirse a las narraciones góticas orientalistas, "estos textos exploran alegorías abstractas de formación del sujeto, mientras parodian las reivindicaciones universalistas del realismo novelístico y de la racionalidad ilustrada" (191; traducción del autor).

El gótico, según Tabish Khair, funciona como una escritura de la otredad, una manera de escribir sobre el otro y al otro. También opera como una forma de subvertir esta escritura, ya no desde el centro a la periferia, sino desde la periferia al centro. La práctica de construir al otro como monstruoso y de subvertir la escritura de la otredad no es única y particular del gótico, es un ejercicio literario que se ha practicado desde la época de los griegos y romanos y que ha aumentado en momentos de encuentro entre culturas diferentes.[11] Lo que particulariza la aproximación del gótico a esta otredad es, por un lado, la ambigüedad de situaciones y personajes —Drácula es un tirano burgués que chupa la sangre de sus súbditos, pero es también una imagen de resistencia

rumana frente al colonialismo británico; el monstruo de Frankenstein es un ser brutal, al tiempo que es un engendro incomprendido e infantil— y, por otro, la movilidad entre espacios y tiempos, factor al que contribuye la introducción de lo sobrenatural. Esta ambigüedad y movilidad posibilitan la creación de un lenguaje gótico que, según Lloyd Smith, "no es solo una convención literaria o un conjunto de temas recurrentes: es un lenguaje, a veces un lenguaje antihistoricista, que da a los escritores los medios críticos para transferir una idea de la alteridad del pasado al presente" (1; traducción del autor).

El gótico, como herramienta que permite la movilidad lingüística, geográfica y temporal de aquello considerado como otro, se complejiza con la introducción y utilización del horror como tema y dispositivo narrativo, que busca generar una sensación en los lectores, comúnmente miedo, pero también angustia, repulsión, terror. Este es un punto crucial en la formulación de Punter, que nombra su libro sobre el gótico The Literature of Terror; en este, el crítico afirma que

el miedo no es meramente un tema o una actitud, sino que también tiene consecuencias en términos de forma, estilo y relaciones sociales de los textos. Explorar el gótico implica también explorar el miedo y ver las diversas formas en que el terror atraviesa las superficies de la literatura, de manera diferente en todos los casos, pero también al establecer para sí ciertas continuidades distintas del lenguaje y el símbolo. (21; traducción del autor)

Así, gótico y horror se presentan como términos profundamente relacionados, interdependientes entre sí desde los inicios del género gótico en el siglo XVIII y presentes tanto en novelas y cuentos escritos a lo largo de dos siglos como en películas filmadas en un poco más de cien años.

Gótico cinematográfico

Desde su invención a finales del siglo XIX, y por su condición de proyección

inmaterial, el cine ha estado interesado —ligado— en lo sobrenatural, lo aterrador, lo misterioso, temas comunes y predilectos de las ficciones góticas. Muchos de los primeros filmes de la historia del cine son relecturas de obras góticas o están modelados a partir de temas góticos: Le manoir du diable (1896), de George Mélies, es un corto de vampiros influenciado por la obra de Stoker, publicada un año antes; El golem (1914), de Paul Wegener, está basado en la obra de Gustav Meyrink; El gabinete del doctor Caligari (1920), obra maestra del expresionismo alemán, tiene claras influencias del romanticismo y de las atmósferas góticas; Nosferatu, el vampiro (1922), de F. W. Murnau, es una relectura alemana de Drácula; Haxan (1922), de Benjamin Christensen, que narra una historia de brujas basada en fragmentos del Malleus Maleficarum; y El fantasma de la ópera (1925), de Rupert Julian, surge a partir del libro de Gaston Leroux. Como afirma Punter, desde el expresionismo alemán y el gótico literario se empieza a definir cómo se verá el horror en el cine, la estética del cine de horror:

el cine de horror tiene una procedencia complejamente retorcida: proviene, originalmente, de un cuerpo de leyendas que debe mucho a fuentes alemanas y centroeuropeas (verdaderas o falsas) y a escenarios “transilvanos”, pasando a través de ambientes decimonónicos ingleses, pero luego es mediado, de nuevo, por estilos de dirección de grandes cineastas alemanes, como Wegener, Wiene, Murnau y Lang. (The Literature of Terror 346; traducción del autor)

Posteriormente, el cine de Hollywood de la década de los treinta centró gran parte de su producción en las películas de monstruos, consolidadas en los primeros años por James Whale (El doctor Frankenstein, 1931) y Tod Browning (Drácula, 1931, y La parada de los monstruos, 1932). Como afirma Ian Conrich, “no sería sino hasta comienzos de los años treinta, con la producción de las películas de monstruos de Hollywood, cuando se estableció una identidad genérica para los filmes góticos” (136; traducción del autor). Estas películas dirigen su atención a lo seres monstruosos creados por el gótico literario, lo que magnifica su popularidad y lleva sus historias a un público más amplio. Por esta razón, David Skal compara la función de las películas de horror de los años treinta y cuarenta con al arte surrealista, de moda en el mismo momento histórico, pero dirigido a públicos diferentes:

las películas de horror sirvieron como una forma de surrealismo popular que reorganizó el cuerpo humano y sus procesos, borró las fronteras entre el Homo sapiens y otras especies y respondió con dificultad a nuevos y casi incomprensibles desarrollos científicos, así como a desafíos a las estructuras familiares de la sociedad, la religión, la psicología y la percepción. (The Monster Show 114; traducción del autor)

El desarrollo de los estudios cinematográficos norteamericanos hizo que la producción de cine, y de cine de horror gótico, sobrepasara cuantitativamente a cualquier otra industria fílmica; no obstante, los cines nacionales en muchos otros países también se interesaron en las posibilidades abiertas por el género. Por ejemplo, el cine de horror español y mexicano —sobre los cuales se ahondará más adelante— crearon y produjeron muchos de sus clásicos al mismo tiempo que la industria cinematográfica norteamericana, basándose con frecuencia en horrores góticos. Caso famoso es la versión española de Drácula, dirigida por George Melford, rodada en los mismos escenarios de la versión de Browning, pero durante la noche.

En la década de los cuarenta aparecen obras importantes del género, como Rebecca (1940), de Alfred Hitchcock, y Gaslight (1940), de Thorold Dickinson, y, posteriormente, filmes icónicos del género dirigidos por Val Lewton, que varían y complejizan los temas góticos: Cat People (1942), I Walked with a Zombie (1943), The Leopard Man (1943), The Curse of the Cat People (1944) y The Body Snatcher (1945). Los sesenta traen consigo a otro director que, como Lewton, se “especializa” en el horror: el prolífico e imaginativo Roger Corman, quien filma, entre 1960 y 1964, siete películas basadas en la obra de Edgar Allan Poe: The Fall of the House of Usher (1960), The Pit and the Pendulum (1961), The Premature Burial (1962), The Raven (1963), The Terror (1963), The Masque of the Red Death (1964) y The Tomb of Ligeia (1964) (Conrich 139). Otra explosión de cine de horror estadounidense ocurre en los años setenta y ochenta con producciones de diferente calidad, que de manera recurrente vuelven a los monstruos clásicos, al tiempo que crean y ahondan en toda una serie de subgéneros —horror de tema demoníaco, horror corporal, slasher, entre otros—.

Inglaterra, por su parte, aporta uno de los estudios más icónicos del cine de horror: Hammer Films. En funcionamiento desde la década de los treinta, no es sino hasta finales de los cincuenta que se fortalece y se constituye en un símbolo del género gótico de horror, con la creación de Hammer Horror, que producirá filmes desde 1957 hasta 1974, y, luego, desde su retorno en 2007. La primera película de esta serie, La maldición de Frankenstein (The Curse of Franskenstein, 1957), de Terence Fisher, marca el acercamiento cinematográfico de Hammer —basado en relecturas de los monstruos clásicos del gótico, en muchas de sus películas— y define los actores que luego serán considerados sinónimos del horror: Christopher Lee y Peter Cushing. Drácula (1958) inicia la larga presencia del conde en el cine inglés —así como la legendaria rivalidad de Drácula-Lee y Van Helsing-Cushing— y La Momia (The Mummy, 1959) termina de definir la estética de la productora. Como afirma Brigid Cherry, "los filmes de horror de Hammer fueron inmensamente exitosos, tanto que se convirtieron en un importante producto de exportación británico a finales de los años cincuenta y sesenta" (75; traducción de autor).

Los dos primeros decenios del siglo XXI traen consigo el resurgimiento de Hammer Films y, con ello, largometrajes que reviven la estética gótica con la que alcanzaron la fama. Series y películas como Beyond the Rave (2008), The Resident (2011), The Woman in Black (2012), The Quiet Ones (2014) y The Woman in Black: Angel of Death (2015) vuelven a usar, de una manera contemporánea, imágenes típicas del gótico, como casas victorianas embrujadas, bosques oscuros, vampiros seductores, fantasmas penantes, entre otros.

Recurrir a obras clásicas del gótico literario (Drácula, Frankenstein, El golem, El fantasma de la ópera) como una forma de iniciar la historia del cine de horror, muestra la importancia de este género, así como su pervivencia. Los directores y el público reconocen como familiares —y desfamiliares— a los seres que están en escena y comprenden su importancia, a pesar que el enfoque cambie o se modifique, como en el caso de la versión de Drácula que presenta Murnau. Como afirma Punter,

el cine de horror es muy similar a la ficción gótica del siglo xVIII; a pesar de ser una forma popular, demuestra, al mirarlo más de cerca, un nivel de erudición sorprendentemente alto, tanto del lado de los creadores como en su público, así como un grado muy alto de virtuosismo técnico. (The Literature of Terror 347-

348; traducción del autor)

A partir de una reificación de espacios lúgubres, cerrados y expresionistas y de personajes recurrentes —el vampiro, el doble, el monstruo mecánico, el monje— se adapta el género, ahora al cine, y se construye una estética gótica cinematográfica, que no solo aparece en las adaptaciones fílmicas de obras literarias, sino en el cine de horror en general.

El gótico, como se enuncia en este libro, atraviesa tiempos y espacios, mutando y modificándose en el proceso, pero manteniéndose reconocible para un público, ilustrado o no en su historia, que construye sus miedos en la medida que lee u observa textos y películas. Esto ha generado una tradición literaria y cinematográfica y ha influido en la formulación de teorías que siniestramente retornan al género mismo. Según Lloyd Smith, el gótico es reconocible a través del tiempo por la relación móvil que mantiene entre el pasado y el presente:

el gótico moderno —utilizable sin apego a un objeto particular— no es simplemente una ilusión de su propio pasado literario, un remoto género del siglo xVIII; es inmediatamente reconocible por la sensibilidad contemporánea [...] como una taquigrafía distintiva, un código de iteración, que tiende a implicar una relación crítica entre el presente y el pasado [...], no tiene sentido pensar el gótico como “puro”. (1-2; traducción del autor)

En el gótico, el elemento que atraviesa el tiempo es su capacidad transgresora, liminal, que precisamente lo constituyó en un movimiento limítrofe y móvil que es capaz de adaptarse a diferentes entornos. Si a esta movilidad se añaden los procesos de globalización a los que están sujetos los productos góticos contemporáneos, el resultado es una mayor expansión. Como afirma Glennis Byron, refiriéndose a lo que ella denomina como Globalgothic, “estos desarrollos en un género cada vez más diverso y problemático, etiquetado como gótico, estaban conectados de manera intrincada a condiciones históricas específicas, al desarrollo de una economía global cada vez más integrada” (1; traducción del autor). Recurrir a lo sublime, a lo aterrador y al horror como formas de transgredir diferentes contextos funcionó y funciona para poderse

situar como un espacio intermedio y encajar en diferentes tradiciones literarias. Estas características se mantienen y pueden encontrarse en manifestaciones del género en Europa, Norteamérica, Asia, Oceanía y Latinoamérica.

Traslación latinoamericana

Existe un gótico latinoamericano. Independiente de la literatura fantástica y el realismo mágico, hay textos y películas que continúan la tradición literaria y cinematográfica del gótico, al tiempo que la violentan y transforman. Textos y películas que constituyen un corpus rico en adaptaciones, transformaciones y creaciones. Esta forma de gótico existe a pesar de la negación o el desconocimiento por parte de la crítica, por ejemplo, el listado que Spooner y McEvoy enuncian como los espacios geográficos más significativos para el desarrollo y la movilidad del gótico literario: “desde los Estados Unidos, Escocia e Irlanda hasta los paisajes poscoloniales de Australia, Canadá, el subcontinente Indio y el Caribe” (2; traducción del autor). En el mapa de estas autoras, América se limita a Norteamérica y el Caribe y se omite completamente la presencia de América del Sur.

Sucede lo mismo con gran parte de los académicos anglosajones y europeos que trabajan este movimiento: los que no lo restringen a Gran Bretaña durante el final del siglo xVIII y las dos primeras décadas del xIx, lo extienden únicamente hasta el Caribe y lo presentan como un derivado poscolonial, en la mayor parte de los casos. Esto es lo que hacen Carol Margaret Davison y Ken Gelder al revelar el gótico del Caribe como un producto de ansiedades relacionadas con las plantaciones de esclavos y con una mala interpretación de las culturas caribeñas, en su artículo incluido en la excelente compilación sobre el gótico The Handbook of the Gothic, editado por Marie Mulvey-Roberts. Solo algunos pocos críticos reconocen textos latinoamericanos como posibles representantes del género: es el caso de Nancy M. Kason, quien trabaja el cuento “Horacio Kalibang o los autómatas”, de Eduardo Ladislao Holmberg, como una narración gótica, o Chris Baldick, quien en su antología The Oxford Book of Gothic Tales incluye relatos de Alejandra Pizarnik, Jorge Luis Borges e Isabel Allende.[12] [13]

Gran cantidad de escritores en Latinoamérica han trabajado temáticas góticas y

han utilizado sus recursos literarios desde múltiples perspectivas; así, la literatura fantástica ha sido la puerta de entrada más común para ellos, hasta el punto de llegar a confundirse en algunos momentos. Aunque comparten temáticas y autores, lo que diferencia a la literatura gótica de la fantástica es su manejo intencionado del terror y el horror, así como las díadas sublime-fantástico y ominoso- gótico.[11] Tanto en las narraciones góticas como en las fantásticas se experimenta una irrupción en la cotidianidad de los personajes; sin embargo, en las góticas esta puede llevar a experimentar lo sublime o lo ominoso como aterrador —paralizante—, lo que transforma totalmente la vida de quienes la sufren.

De manera similar a como se desarrolló el gótico en Europa y Estados Unidos —paralelamente, en algunos momentos—, escritores latinoamericanos se interesaron en esta forma de escritura desde muy temprano. Muchos leen las obras góticas en sus idiomas originales —inglés, alemán y francés— y otros, en traducciones, trabajos que colaboraron con la difusión de la obra de narradores como Hoffmann y Poe. Según Enriqueta Morillas, es posible encontrar traducciones de Hoffmann al español desde 1830, entre las que se destaca la de Cayetano Cortés en el Semanario Pintoresco Español, en 1839 (9). Las traducciones de Poe vienen unos años después; una de las primeras fue la "versión del cuento 'A Tale of the Ragged Mountains', que apareció en El Correo de Ultramar, en su primer número (3-9 enero) de 1853" (López Guix 4), periódico que se publicaba en París, dirigido a un público latinoamericano.

Desde los escritores que lo cultivan esporádicamente, como Rubén Darío y Amado Nervo, hasta los cultores del género, como Leopoldo Lugones y Carlos Fuentes, todos colaboraron con la construcción de una forma narrativa propia a través de cuentos o novelas. Así, decenas de escritores sientan las bases de una escritura que, aunque no se convierte en un movimiento definido, asedia y ronda las letras latinoamericanas hasta el presente, a partir de un giro que transforma el movimiento gótico y lo enraíza en una tradición literaria tropical.[12] Poner fuera de lugar personajes y temas propios del gótico europeo y norteamericano, situándolos en entornos latinoamericanos para transformar, homenajear y criticar el género —tropicalizar lo gótico—, es lo que se ha venido haciendo desde mediados del siglo XIX en la literatura latinoamericana —y, posteriormente, en el cine—, recurriendo de manera extensa al horror, el terror y la ambigüedad. Así, es posible encontrar cuentos góticos que emulan, se nutren y complementan lo que se había escrito y lo que se estaba escribiendo en el mismo momento en Europa y Estados Unidos: una amplia producción de narraciones cortas

publicadas en diferentes países de Latinoamérica re-elaboran el gótico en sus diferentes vertientes y lo empiezan a dotar de características idiosincráticas. Escritores como Juana Manuela Gorriti, Horacio Ladislao Holmberg, Macedonio Fernández y Leopoldo Lugones, en Argentina; Rubén Darío, en Nicaragua; Julio Calcaño, Luis López Méndez, Nicanor Bolet Peraza y Eduardo Blanco, en Venezuela; José Asunción Silva y José Joaquín Vargas Valdés, en Colombia, y Francisco Zárate Ruiz y Teófilo Pedroza, en México, empiezan a matizar y construir el corpus de lo que será el gótico latinoamericano del siglo XIX. [14]

El cuento "Gaspar Blodín", escrito por el ecuatoriano Juan Montalvo[15] en 1858, durante una de sus estancias en París, es uno de los primeros cuentos góticos que ilustra este reciclaje y fusión de formas. Ambientado en una posada en los Alpes, el cuento narra la historia de Gaspar Blodín, personaje con características vampirescas que es acusado de matar a su esposa y secuestrar a una niña; finalmente, es ajusticiado en Italia. Se trata de una historia tradicional de vampiros con una vuelta de tuerca al final: Blondín aparece en la posada en la que su historia está siendo narrada. Esta narración es particular por la forma en que se sitúa temporal y temáticamente, entre la ambientación de un gótico dieciochesco —la posada en donde se desarrolla la acción, las ruinas en donde se dan cita el vampiro y la bruja— y un gótico más decimonónico —la duda de si Blondín es un demente o un vampiro y el retorno y la aparición del personaje central al final, quien se regodea en producir terror en el narrador—:

—No tenga usted cuidado, señor alojero, replicó el desconocido; va usted a concluirla en términos mejores.

Y levantándose de su rincón se acercó a nosotros, al mismo tiempo que se alzaba su gran sombrero auberniano de ancha ala. Miróle el tambero con ojos azorados, palideció, y gritó cayendo para atrás: ¡Blondín!... él es. (2)

El uso de elementos de ambas formas demuestra tanto un conocimiento de los textos europeos por parte de Montalvo como una intención de construir un estilo mixto escrito en español —el texto fue publicado en el periódico El Cosmopolita de Quito, en 1866—.

Otro texto importante dentro de los inicios del gótico latinoamericano es la serie de relatos Coincidencias (1867), de Juana Manuela Gorriti, compuesta por cuatro cuentos cortos: “El emparedado”, “El fantasma de un rencor”, “Una visita infernal” e “Hierbas y alfileres”.[16] Cuatro narraciones con cuatro narradores diferentes —un vicario, un canónigo, una mujer mayor y un doctor—, que construyen un verdadero muestrario de temas y personajes góticos: en el primero, un sacerdote encuentra el cuerpo emparedado de un clérigo gracias a una aparición en un sueño; en el segundo, un drama familiar se solventa por una aparición fantasmal; en el tercero, hay una presencia demoniaca que pocos pueden ver y que resulta ambigua al saber que quienes lo ven son enfermos mentales; y en el cuarto, una historia donde se mezcla el magnetismo y la brujería. Los cuatro ocurren en ciudades peruanas o bolivianas, en espacios ligados a la tradición gótica, como conventos aislados o casas antiguas, y, como afirma Trinidad Barrera, “en cada caso, ponen en evidencia una transgresión” (109).

A pesar de la concisión y brevedad —o gracias a ello— de los cuentos de Gorriti que componen Coincidencias, es posible observar el conocimiento y manejo de textos y temáticas góticas de la autora, así como su interés por construir una forma particular latinoamericana. Este interés se ve más claro en “Hierbas y alfileres”, donde el tema del sabio doctor que se enfrenta a lo sobrenatural a través de la ciencia se pone fuera de lugar, se tropicaliza, oponiendo al saber magnético y farmacológico del médico un objeto brujeril boliviano. El final es ambiguo —como buena narración gótica— y revela la “coincidencia” que no permite saber si lo que sana al enfermo es la extracción de los alfileres del muñeco antropomorfo o el remedio botánico preparado por el doctor Boso; sin embargo, como el título lo indica, cualquiera de las dos formas serviría para explicarlo y queda en manos del lector optar por una.

Esta serie de cuentos es solo una muestra de las varias narraciones góticas y fantásticas que Gorriti escribió, en las cuales se demuestra su amplio conocimiento de temas y autores del movimiento. Tópicos como

sueños, extravíos neuróticos, locura, alucinaciones, telepatía, comunicaciones macabras con el más allá, espiritismo, hipnotismo, etc., constituyen [sic] un buen manual de los motivos más utilizados del género que Gorriti maneja con destreza, con ciertas dosis de humor y con una insistencia en la utilización de la

primera persona narrativa. (Barrera 111)

Como en los primeros tiempos del gótico europeo, son mujeres quienes se encargan de expandir el género en América Latina.[17]

El cuento “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879), de Eduardo Ladislao Holmberg, es otro relato de gran importancia en los primeros años de esta forma narrativa en Latinoamérica.[18] Como “Gaspar Blodín”, el cuento se desarrolla en Europa, en alguna ciudad de Alemania, y sus personajes son de esta nación en su mayoría. Este hecho, que podría hacer pensar en una copia, encuentra su razón de ser al leer la narración como un homenaje y, al tiempo, una burla de la literatura gótica y romántica alemana, particularmente de “El hombre de arena”, de Hoffmann, y del Werther, de Goethe. Desde la dedicatoria del cuento, Holmberg lo presenta como un artefacto, como un “juguete discutible” dedicado a un hombre de ciencia —José María Ramos Mejía— que acaba de publicar un libro que es “delicia de los materialistas” (17). El hecho de ser un cuento fantástico dedicado a un hombre de ciencia permea de entrada una narración cargada de ambigüedad, aún más si se tiene en cuenta que el mismo Holmberg era un científico.[19]

E. T. A. Hoffmann no fue el único escritor de la época que se interesó por los autómatas; no obstante, “El hombre de arena” es uno de los textos más conocidos que tratan este tema, y sus ecos aparecen en el relato de Holmberg.[20] El desarrollo de los personajes se mueve entre la gravedad y la burla, lo que marca la manera como el argentino se aproxima al tema y como se relaciona con el cuento alemán. Nombres y descripciones juegan con esa tensión: el burgomaestre Hipnock, “que lleva este nombre debido a la circunstancia de haberse atragantado con un hueso uno de sus antepasados”; Luisa, “una preciosa criatura, muy parecida a las lindísimas muñecas que fabrican en Nüremberg” (19); Horacio Kalibang, autómata famoso por no tener centro de gravedad, y Oscar Baum, “fabricante de autómatas” con apellido de muñeco de palo.[21] La descripción de Luisa se acerca tanto a la de Olimpia en “El hombre de arena” —por la dificultad de definir si es un ser humano o una muñeca-autómata— que es difícil no reconocer el homenaje a Hoffmann y su historia de un “hombre razonable [...] [que llega a] enamorar[se] de una muñeca” (77).

El homenaje se desborda y se convierte en bizarría, en exageración y burla,

cuando se revela la existencia descontrolada de autómatas, descubrimiento que parece no afectar ni al narrador ni al burgomaestre Hipnock —este hecho resulta sorprendente, teniendo en cuenta que la noticia sobre la naturaleza autómata de Olimpia le produce un brote psicótico a Nataniel en “El hombre del arena”— y dirige a los personajes más bien a una cadena de develamientos “maravillosos” que ponen en duda la existencia misma de los humanos, posiblemente reemplazados por autómatas. Entonces, se revela un complot de dimensiones planetarias, ante el cual el burgomaestre pregunta cándidamente:

—¿Y están todos aquí?

—No; hay algunos miles de ellos que andan rodando por el mundo. Cuando se les acabe lo que ustedes llaman la cuerda, y que nuestro conductor llama su habilidad, volverán a recibir nueva fuerza y entonces, señor burgomaestre, entonces... buenas noches. (Holmberg 36)

El cuento se llena de autómatas que brotan y se dispersan por todas partes. Al final —maravillosamente ambiguo, en relación con el tipo de automatismo al que se refiere el autor— solo queda la advertencia del burgomaestre a su hija:

Tendrás hijos si obedeces, como todo el mundo, al automatismo orgánico [...]. Y cuando tenga un nieto, que será mi gloria y mi encanto, yo sabré decirle, y si muero díselo tú: “Hijo mío, antes de esparcir los aromas que broten de tu corazón, examina con cuidado si no es un autómata la copa que los recibe”. El lector tocará los demás resortes. (Holmberg 38)

Esta última frase hace referencia al cuento como juguete —¿autómata?—, que Holmberg ya había mencionado en la dedicatoria y al que el lector tiene que activar y movilizar, ya sea para asustarse o burlarse de él —no en vano es un “juguete discutible” dedicado a un científico—. De esta manera, la función del cuento gótico se complejiza: ya no solo es un dispositivo aterrador, sino también un espacio lúdico dentro y fuera del texto. Esta posición textual y metatextual

demuestra un gran conocimiento del cuento de Hoffmann y de otros escritores románticos y góticos, así como la habilidad de distanciarse de estos escritos para producir un texto que emula —y es— un relato gótico y que continúa esta tradición, pero al tiempo la critica. Esta es una doble función que hibridiza el cuento y lo convierte en parte de un género particular —lugar de enunciación parecido al adoptado por Jane Austen en relación con las novelas de Radcliffe —.[22]

Temáticas y atmósferas son recreadas y utilizadas por escritores latinoamericanos decimonónicos que se dan a la tarea de escribir en clave gótica. Los recursos estilísticos también se adaptan: lo que es una técnica recurrente en la narrativa gótica europea, sigue siendo recurrente, pero ahora como un espacio de subversión —consciente e inconsciente— para los latinoamericanos. Por ejemplo, muchas de las narraciones góticas comienzan con una reunión de un grupo de personas, congregadas ya sea por un motivo específico —una fiesta, una cena— o por el azar —en una posada, en un hotel—. En un momento particular un personaje empieza a contar una historia que ha vivido o que ha escuchado de alguien cercano; sin embargo, a pesar de lo extraña o inverosímil, la narra como verdadera. En muchos casos, el narrador es un viajero que ha regresado de la periferia europea, ya sea con recuerdos triunfales o traumatizado por estos. Esta estructura se mantiene en los cuentos góticos latinoamericanos, pero hay cambios que tienen que ver con los lugares de procedencia de los narradores y con la actitud hacia la historia que cuentan.

Tomo dos casos en particular: los cuentos “El caso de la señorita Amelia” (1894), de Rubén Darío, y “Los ojos de Lina” (1896), de Clemente Palma.[23] El primero, una de las pocas incursiones de Darío en lo gótico-fantástico, es narrado por el doctor Z, sabio argentino que ha adquirido su conocimiento recorriendo el mundo, adentrándose en las enseñanzas ocultas de los sabios “de Oriente y Occidente” en una búsqueda constante:

busqué, busqué con tesón lo que mis ojos ansiaban contemplar, el Keherpas de Zoroastro, el Kalep persa, el Kovei-Khan de la filosofía india, el archoeno de Paracelso, el limbuz de Swedenborg; oí la palabra de los monjes budistas en medio de las florestas del Thibet; estudié los diez sephiroth de la Kabala. (86)

El doctor Z decide narrar su historia, que enuncia como verdadera y vivida por él mismo, como un comentario a una acotación sobre la posibilidad de detener el tiempo. Comentario únicamente, ya que la sabiduría occidental y oriental del doctor se queda corta a la hora de explicar or qué al volver a la Argentina encuentra a su pequeña amiga, Amelia, aún como una niña, igual a como la conoció veintitrés años atrás, quien le pide bombones, como si el tiempo no hubiera pasado. El tiempo no transcurrió para ella y sí mucho para él, ahora envejecido y con más conocimiento. Este retorno violento de lo familiar que asalta al doctor Z —que esperaba encontrar una mujer— constituye la base del efecto ominoso y horrorífico del cuento; también, es un comentario sobre la inutilidad de un saber que debería poder explicar o, por lo menos, matizar la confusión del sabio. El hombre ilustrado argentino no puede explicar un suceso sobrenatural ocurrido en su tierra, ni siquiera con herramientas y conocimientos "superiores" adquiridos en tierras lejanas.[24]

Por su parte, en el cuento "Los ojos de Lina", el narrador es un militar inglés de ascendencia noruega, que con la mayor circunspección afirma a su público que lo que va a referir "se trata de una historia verídica, de un episodio de mi vida de novio" (90). Luego de esta aclaración, comienza una narración que podría haber salido de la pluma de Edgar Allan Poe: el relato de un hombre obsesionado con los ojos de su novia. Como si se tratara del protagonista de "Berenice" o "Ligeia", el teniente Jym está poseído por el recuerdo y la imagen de los ojos de Lina, que le producen por igual fascinación y profundo terror:

empezaré por deciros que Lina tenía los ojos más extrañamente endiablados del mundo. Ella tenía diez y seis años y yo estaba loco de amor por ella, pero profesaba a sus ojos el odio más rabioso que puede caber en el corazón de un hombre. (90)

Lina es la musa gótica por antonomasia: "morena y pálida", con un largo cuello y una boca roja como la sangre; además, sus ojos se constituyen en el objeto sublime que tanto encantaría a los románticos y góticos.[25]

Luego de cortejar a Lina y escapar constantemente del influjo de sus ojos, el teniente Jym decide casarse con ella, no sin antes expresarle el miedo que sus

ojos le producen. Como heroína gótica consecuente, Lina abraza el terror de su amado y, en aras de conjurarlo y volver a recibir su mirada, se arranca los ojos y se los da a Jym como regalo de boda. La última imagen de la narración tiene un efecto similar al de la caída de los dientes en "Berenice":[26]

Lina estaba ciega. Como huéspedes azorados estaban en las cuencas unos ojos de cristal, y los suyos, los de mi Lina, esos ojos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre. (Palma 96)

A pesar que esta cruenta y horrífica imagen es el final de la historia del teniente Jym, el cuento no termina ahí: el narrador, que la cuenta tal como la escuchó, recuerda también cómo reaccionó el teniente ante el desconcierto y silencio de sus oyentes. El militar se ríe estruendosamente y, luego de pontificar que ninguna mujer haría tal sacrificio, "culpa" al ajenjo de la "historia inverosímil" que acaba de narrar. Palma deconstruye el relato gótico que acaba de construir, claro homenaje a Poe tanto en el tema como en la forma, al referirse a un delirio alcohólico; al tiempo, se burla de él y lo critica como escritor, haciendo un comentario velado sobre la forma como fueron escritos muchos de sus cuentos.[27]

En los dos casos se trata de personajes europeos o europeizados que retornan a sus recuerdos de tierras lejanas para contar historias sobrenaturales, que pueden o no ser reales. Hasta aquí, no hay mucha diferencia con los relatos europeos o norteamericanos. Lo que los individualiza es la posición crítica y ambivalente de los narradores y los escritores: en el caso del cuento de Darío, la imposibilidad de explicarse el suceso sobrenatural aún con un gran conocimiento en el tema, y en el de Palma, la deconstrucción del cuento y el maestro en un gesto que, como en el cuento de Holmberg, homenajea y se burla.

Temas frecuentes en el gótico, como el incesto y el "entierro prematuro" fruto de la catalepsia —fundamental en Poe—, también aparecen en cuentos góticos latinoamericanos de fin del siglo XIX y principios del XX. El primero está presente en cuentos como "¿Una mariposa?" (1897), de Leopoldo Lugones, y el segundo, en "El día de difuntos en mi cuarto" (1887), de José Joaquín Vargas Valdés, "Catalepsia" (1901), de Carlos Díaz Dufoo, y "El dictado del muerto"

(1901), de Rubén Campos.[28] Estos tres ahondan en el horror de ser enterrado en vida, tema de interés tanto del cuento gótico como de la prensa sensacionalista de la época. Como afirma Vargas Valdés en una nota de su cuento-crónica, “la prensa europea anuncia lo frecuente que está haciéndose el hecho de enterrar personas vivas, y que de nuevo se están tomando precauciones para evitarlo. Que estas líneas pudieran contribuir aquí a tal obra de caridad” (67).

El cuento de Rubén Campos, “El dictado del muerto”, es de particular interés, ya que liga el necrofílico tema de la catalepsia con el espiritismo, ambos tópicos de moda en los círculos literarios de estos años.[29] Los narradores del cuento son un par de amigos positivistas, escépticos con respecto a los espíritus —el personaje cientificista que no cree en lo sobrenatural es una constante en las historias góticas—, pero interesados en casos curiosos. Los dos acuden a una sesión espiritista solo por el placer de desenmascarar al médium; desde su llegada critican y caricaturizan a los sujetos que encuentran, a los que llaman “fanáticos”, “mansos, vacuos” (127), así como “histérica” a la mujer que va a servir de médium en la sesión. Al no tener material in situ para burlarse, ya que la sesión es rápida y abruptamente cancelada luego del trance de la mujer, los amigos roban la hoja de papel en la que está escrito el dictado del espíritu y escapan a un café a leerlo. Su curiosidad se transforma en horror cuando descubren que el espíritu del esposo de la mujer, quien “habló” en la sesión espiritista, narra cómo fue enterrado vivo tras sufrir un ataque de catalepsia que, aunque lo paralizó, no lo privó de la capacidad de percatarse de todo lo que sucedía a su alrededor.

“El dictado del muerto” es profuso en detalles sobre las sensaciones, sentimientos y pensamientos del hombre que se sabe perdido, pero que trata de moverse y comunicarle a alguien su situación. Paradójicamente, lo que constituye el clímax del horror en la narración está matizado, al mismo tiempo, con un toque de humor negro; el hombre —espíritu que narra— empieza a recobrar la sensación y el dominio de su cuerpo solo cuando lo introducen en el hoyo de su ataúd y empieza a escuchar la tierra que golpea el cajón:

Entonces sentí un zumbido sordo, como de riada que desciende, en mi cráneo, en mis sienes, en mis arterias... ¡Era la sangre, la sangre vivificadora que se precipitaba de nuevo en mi organismo para bañarlo con su riego de vida!... En ese instante supremo, oí con terror inconcebible un ruido sonoro y siniestro

sobre mi ataúd. ¡La primera paletada de tierra!, y luego un redoble furioso que caía cada vez más sordo... (133)

El instante en que el narrador se siente vivo de nuevo solo le permite una nueva agonía, ahora solitaria en su ataúd: “¡Vivo!... ¡al fin vivo!... Y la asfixia...” (133).

La influencia de los relatos “catalépticos” o de enterramientos prematuros de Poe —cuyo ejemplo más importante es El entierro prematuro (1844)— es visible en el cuento de Campos; sin embargo, en este el tema está enriquecido y ampliado por la posibilidad de escuchar-leer la perspectiva del enterrado, gracias al espiritismo. Mientras en “El gato negro” (1843) se observa la imagen de la mujer emparedada con el gato y en “El tonel del Amontilado” (1846) es posible ver a Montresor enterrar vivo a su enemigo, en “El dictado del muerto” el lector escucha y vive el horror del hombre que se sabe vivo al momento de ser enterrado y no puede hacer nada para remediarlo. Narrar la catalepsia y el temor a ser enterrado vivo, o la espera de la muerte entre dos paredes sin ninguna posibilidad de escapar, es una forma de apropiarse del horror que esto genera. En los dos casos, Poe es sin duda alguna un maestro y Campos, un discípulo innovador que, en el momento de horror máximo, introduce la posibilidad de dibujar una sonrisa macabra o irónica.

En este panorama gótico latinoamericano del siglo xIx, también aparecen relatos que tienen como protagonistas a figuras tan icónicas como el vampiro y el muerto resucitado, inmortalizadas en Europa a través de Drácula y Frankenstein. Con respecto al vampiro, cabe destacar el cuento “Tristán Cataletto” (1893), de Julio Calcaño, publicado cuatro años antes del Drácula de Stoker.[30] El vampiro presentado en este relato no es un noble o un burgués, sino un hombre común obsesionado con vengarse de quien le quitó a su esposa. Un pacto diabólico, en el que el diablo no exige el alma, sino la sangre del firmante, hace que Tristán Cataletto se convierta en un vampiro y pueda llevar a cabo la venganza contra su enemigo; luego, continúa asolando el pequeño pueblo donde vive. Un monje taumaturgo —que afirma que “el bastón de Santo Tomás no es sino la Suma Teológica”— detiene al vampiro al usar un conjuro, que parece ser una mezcla de la técnica tradicional para matar vampiros y varias pericias tecnológicas —o místicas—:

Es necesario desenterrar el cadáver, pasarle el corazón con una larga aguja bañada en agua bendita, y clavar luego alrededor de la tumba largas espadas con la punta al aire, porque estos fantasmas de luz sideral, eléctrica o magnética, solo se descomponen por la acción de las puntas metálicas que atraen el fluido o luz al lugar común que le tiene reservado el eterno. (106)

Este vampiro, llamado "brucolaco" en el cuento, es un intermedio entre el vampiro medieval —muerto viviente carente de razón— y el vampiro gótico-romántico —consciente y calculador, refinado por el tiempo, además de erotizado—.[31] Así, Tristán Cataletto vampiro se parece bastante al Tristán Cataletto vivo, igual de triste y taciturno, pero ahora movido por la sed de sangre, ya no de venganza, que es lo que lo mantiene vivo y lo hace matar a su propio nieto. Conservar el mismo carácter estando vivo y muerto es lo que le da cierta ambigüedad al personaje, es decir, no es por pura maldad que Cataletto pacta con el diablo, sino por una debilidad de carácter, así como por el deseo de vengarse del hombre que le arrebató a su esposa y lo sumió en la tristeza. Aunque esto no salva al personaje, le da una complejidad mayor que al ser únicamente la víctima transformada de un vampiro o un brujo o si hubiera realizado el pacto solo para adquirir riqueza y poder.

El tema del muerto resucitado a través de la ciencia, heredado de los trabajos del doctor Frankenstein, aparece por primera vez en el gótico latinoamericano con el cuento "Confesión auténtica de un ahorcado resucitado" (1861), de Juan Vicente Camacho.[32] En esta historia —menos romántica que la novela de Mary Shelley, pero con elementos góticos similares— un científico se propone devolverle la vida a un condenado a muerte. La resucitación es motivada tanto por el interés positivista del protagonista como por, sobre todo, el interés de prevalecer y la curiosidad del condenado a muerte, elemento que introduce un giro con respecto a relatos como Frankenstein, en el que la reanimación se lleva a cabo únicamente por el interés científico del sabio. Luego de discutir con sus doctores la posibilidad de ser reanimado después del ahorcamiento, Alberto Heecks —el hombre condenado a muerte— le pregunta al protagonista del cuento con la mayor tranquilidad:

Oiga usted, dijo Heecks dirigiéndose a mí; ¿me promete usted hacer todo lo

posible por volverme a la vida después de mi ejecución? Yo creo, hablando formalmente que voy a morir y que para mí todo acabó; por consiguiente la súplica de un moribundo es sagrada ¿me lo promete? (74)

Heecks cuestiona a los “sabios doctores” que acuden para hacerle estudios analíticos, fisiológicos y psicológicos, con preguntas sobre los métodos de ajusticiamiento menos dolorosos y la posibilidad de sobrevivirlos. El reo es presentado como una curiosidad penal y psiquiátrica por las condiciones del crimen —el asesinato de toda la tripulación de un barco en el que Heecks es el único sobreviviente y, por ende, el único inculpado— y por sus condiciones personales —es descrito como un hombre de fisionomía “salvaje y siniestra”, sin ningún sentido de culpabilidad—.

A través de “todos los tesoros de la ciencia” —principalmente, un “baño electro-magnético” que produce constantes descargas eléctricas—, los médicos son capaces de volver a la vida a Heecks, quien, a pesar de estar vivo, queda ciego de un ojo y con medio cuerpo paralizado. Al recobrar el sentido y la capacidad lingüística, el reo increpa a sus doctores por haberlo resucitado en dichas condiciones. Como el monstruo de Frankenstein, Heecks preferiría no haber vuelto a la vida y culpa a los científicos de su situación; sin embargo, en su caso, él también tiene una responsabilidad en la decisión.

Además de la cercanía temática de este relato con narraciones góticas de muertos vueltos a la vida, dos elementos fundamentales del gótico literario aparecen en su construcción: el barbarismo —encarnado por el condenado a muerte— y la ambigüedad —con respecto a la culpabilidad o inocencia de Heecks, los resultados del experimento, el desenlace de su historia y la responsabilidad moral de los médicos—. Gracias al primero de estos elementos los doctores —posiblemente frenólogos y criminalistas seguidores de Lombroso— se interesan en Heecks; y mediante el segundo, al lector le queda imposible saber con certeza si se trata de un asesino monstruoso convertido en muerto vivo o de una víctima tanto del sistema penal como de la ciencia. Ni siquiera su “confesión” —más bien una reafirmación de su inocencia— con el narrador lo salva completamente, ya que el proceso jurídico en su contra continúa y él promete no volver a pronunciar palabra.

“Kábala práctica” (1897), de Leopoldo Lugones, es otro cuento en donde el tema

del muerto resucitado aparece ligado a la ciencia, pero, a diferencia de la narración de Camacho, esta vez el muerto es resucitado para la ciencia y no por la ciencia. Jóvenes ávidos de conocimiento son de nuevo sus protagonistas: Eduardo, un naturalista que adquiere el esqueleto de una mujer joven para su gabinete de historia natural, y su compañero, quien narra la historia para entretener a su amiga Carmen. Este último cuenta cómo el esqueleto, desde el gabinete, se convierte en una presencia constante en las charlas con Eduardo, muchas de ellas materialistas, pero otras centradas en la literatura de Poe, Villers de L'Isle-Adam y Eliphas Lévi. En el contexto de estas conversaciones —y al pensar en la posibilidad de hacer retornar a los muertos—, el coleccionista promete su mano al esqueleto a modo de chanza; posteriormente, entre el sueño y la vigilia, recibe la visita de la mujer fantasmal a quien pertenecieron los huesos y que se ha convertido en su prometida.

Hasta este punto, "Kábala práctica" es una historia de fantasmas más o menos común, la cual le ocurre a una tercera persona y se usa como forma de entretenimiento. No obstante, Lugones da un giro que introduce la ambigüedad y el horror en la vida del narrador: ya finalizada la historia, Carmen se levanta de la silla y cae al piso desmayada; cuando el hombre la levanta para llevarla a su habitación, descubre con horror que la mujer no tiene huesos:

Pero aquel contacto me dejó una impresión horrible que me perseguirá mientras viva. [...] El cuerpo no tenía coyunturas, se doblaba por todas partes: parecía una bolsa llena de agua. ¡Qué horrorosa impresión acababa de crispar mis nervios! Creedlo, que así es la verdad: ¡aquella mujer no tenía huesos! (102)

El horror explota y se desliza por las páginas del cuento tanto por el descubrimiento y la sensación del protagonista al alzar a la mujer como por la sensación de ambigüedad que no permite saber por qué Carmen no tiene huesos —y, lo que es más grave, si ella misma es la mujer de la historia—.

Como se ha visto en estos pocos ejemplos, en la literatura decimonónica en Latinoamérica existen textos que pueden denominarse góticos, ya sea por su filiación explícita con autores o temáticas o por elecciones estilísticas que los ligan con el espíritu de aquella época y con una intención de narrar el horror. En

los dos casos, hay una conexión con lo que se produjo y se produce en Europa y Norteamérica en los siglos XVIII y XIX, que, como se ha afirmado, pasa de igual manera por el homenaje que por la crítica. Los elementos literarios góticos son reciclados y utilizados por los escritores latinoamericanos, que con un gran conocimiento del género los adaptan y transforman, invirtiéndolos en muchos casos.

Una mudanza, un acto de poner fuera de lugar es lo que se lleva a cabo en varios de los cuentos tratados anteriormente, tanto del lugar de origen o de desarrollo del monstruo como de la situación sobrenatural: ya no es la periferia europea —Transilvania, Oriente, el Caribe—, sino Europa misma. El otro monstruoso está en el viejo continente, lugar donde se desarrollan muchas de las narraciones o de donde provienen muchos de sus protagonistas. La totalidad del espacio del cuento, o algunas partes, se desarrolla en ciudades europeas o norteamericanas, lo que ubica a los narradores y las narraciones dentro de un circuito de transmisión y continuación del género —así sea imaginariamente—, pero que, a la vez, invierte el lugar de la otredad, de la monstruosidad.

En otros casos —como en muchos cuentos de Gorriti— en los que la narración se desarrolla en América Latina, la ciencia europea no sirve o sirve a medias para explicar o tratar con lo sobrenatural, y es necesario recurrir a otros saberes. Los narradores latinoamericanos adaptan y transforman lo gótico, lo ponen fuera de lugar y muestran cómo parte de esta transformación tiene que ver con una inversión de la colonialidad gótica en los textos latinoamericanos, con la transformación del lugar del otro —del espacio de residencia y movilización— y con la utilización consciente del espacio anteriormente asignado a los monstruoso: la selva, las antípodas.

Luego de esta contextualización sobre el desarrollo del gótico en Europa y Estados Unidos, así como en la Latinoamérica decimonónica, este libro se mueve hacia un trabajo más puntual sobre la forma en que ha funcionado el mecanismo de tropicalización de lo gótico en textos y filmes representativos de tres contextos latinoamericanos y los usos que se le ha dado al género en cada uno: el Río de la Plata —Argentina y Uruguay—, Colombia y México.

Tren al sur:* tropicalización del gótico en el Río de la Plata

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente al río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también.

Horacio Quiroga, “A la deriva”

Nosotros —o casi todos nosotros— estábamos desde largo tiempo atrás iniciados en el ambiente tropical.

Horacio Quiroga, “El regreso a la selva”

*Esta es una referencia a la canción “Tren al sur” (1990), del grupo chileno Los Prisioneros, banda pionera del rock chileno y de gran importancia para el rock en español.

Parece un contrasentido comenzar en el sur de América un libro dedicado a la forma en que se tropicaliza el género gótico, ya que es el lugar que se consideraría el menos tropical del continente. No obstante, el término tropical se utiliza aquí como un concepto amplio —zona intertropical— e incluyente que, para fines representacionales, ha servido como sinónimo de Latinoamérica y ha sido usado por escritores y cineastas, tanto para generar una pertenencia —lo tropical como una expresión que une a los latinoamericanos— como para caricaturizar las imágenes de y sobre América del Sur —la perpetuación de un

imaginario—. Teniendo en cuenta la utilización intencional de escenografías tropicales por parte de escritores del gótico latinoamericano —ya sea para representar lo otro o para criticar esta representación—, las selvas, las llanuras boscosas del Chaco y las zonas pantanosas de Argentina, Uruguay y Paraguay tendrán un estatuto tropical igual al de sus correlatos ecuatoriales.[33]

El espacio literario rioplatense se presentó como un entorno propicio para el establecimiento y producción de textos góticos desde el siglo XIX. El contraste entre el rápido desarrollo industrial y cultural de las ciudades costeras y la ruralidad y el atraso de las regiones ubicadas hacia el centro del territorio —ilustrado por la antinomia sociopolítica de civilización y barbarie— abrió la puerta para que el interior —la selva, el Chaco— se enunciara no solo como el contexto de la barbarie y la falta de cultura, sino también como el lugar endémico de la otredad en su expresión más literal, esto es, como monstruosidad. Esta zona se presentó idónea para ubicar desfamiliar lo familiar de las jóvenes naciones del sur de América: el espacio que, aunque es parte de la nación, alberga lo más alejado e irreconocible de esta.

Gracias al contacto permanente de escritores con la producción gótica europea y estadounidense, así como al sistema de traducciones del inglés y del francés, en muchos casos esta otredad tomó la forma de monstruos y horrores propios del género gótico, lo que permitió una práctica amplia de este tipo de escritura: desde Gorriti y Holmberg, precursores decimonónicos que sientan las bases, hasta los cultores del género, quienes centran parte de su producción en narraciones que pueden considerarse góticas. Este es el caso de Leopoldo Lugones (1874-1938), Macedonio Fernández (1874-1952) y Horacio Quiroga (1878-1937). Estos escritores transportan temas comunes de los relatos góticos europeos y anglosajones —el doble, el retorno de lo ominoso, la influencia de lo demoníaco y lo sobrenatural— a las selvas y las ciudades latinoamericanas, poniéndolos fuera de lugar y, de esta manera, tropicalizándolos. Este ejercicio amplía y complejiza el espectro —o los espectros— de los horrores góticos, así como su capacidad transformativa, metamórfica. Animales y plantas emergen como presencias constantes en los cuentos fantásticos de Lugones, Fernández y Quiroga: aparecen como protagonistas, como seres independientes de los humanos y, en muchas de estas narraciones, como una fuente de horror.

Narraciones como “¿Una mariposa?” (1897), “El escuerzo”, (1906), “Yzur” (1906) y “Los caballos de Abdera” (1906), de Lugones; “El zapallo que se hizo cosmos” (1896) y “Tantalia” (1940), de Fernández, y gran parte de las historias

de Cuentos de la selva (1918) y Anaconda (1921), particularmente “El almohadón de pluma” (1907), “La insolación” (1908) y El mono que asesinó (1909), de Quiroga, sitúan a animales y plantas tropicales y subtropicales como protagonistas de relatos góticos, presencias que, por una u otra razón, pueden llevar a experimentar un horror del cual no se puede escapar. Esto constituye un giro particular frente a las narrativas góticas europeas de finales del siglo XIX y principios del XX, en las cuales predomina un antropocentrismo que solo tiene cabida para los animales como personajes secundarios —con notables excepciones como “Los crímenes de la calle Morgue” (“The Murders in the Rue Morgue”, 1841), de Poe— o encamaciones momentáneas, en el caso de los vampiros que son capaces de metamorfosearse en animales —Drácula es el caso más famoso—.

Así mismo, muchas de estas narraciones se basan en leyendas regionales o historias que ligan el horror gótico con espacios latinoamericanos. Este es el caso de cuentos como “El escuerzo”, de Lugones, “historia verdadera” de un animal maldito, un sapo que “no perdona jamás al que lo ofende” y que “si no lo queman, resucita, sigue el rastro de su matador y no descansa hasta que no puede hacer con él otro tanto” (105). Ambientado en el campo argentino, parte de la historia es narrada por una vieja criada, conocedora de leyendas y espantos, cuyo público son sus jóvenes patrones que la escuchan dubitativos —entre ellos el narrador de la totalidad del cuento—. Su relato tiene como fin advertirlos sobre el animal maldito, ya que el niño ha encontrado uno y es posible que, si no queman el cuerpo, el escuerzo vuelva a vengarse y suceda lo mismo que en el cuento. Esta estrategia de la historia dentro de la historia —común en las narraciones góticas— posibilita la instauración y generación de la ambigüedad, ya que el relato oral se enuncia como verdadero y, luego, se fusiona con la historia real del texto, que nunca es terminada.

Teniendo en cuenta el interés particular de Quiroga en el género gótico, el análisis en este capítulo se centrará en relatos de su autoría —y algunos de Lugones que se relacionan directamente con los del uruguayo— que representan el mecanismo de tropicalización gótica, ya que sitúan —desubican— personajes o situaciones propias de narraciones góticas en espacios de la selva misionera o la geografía del Chaco, tropicalizando los temas que Quiroga tanto admiraba, a través de narraciones híbridas y particulares de la producción latinoamericana. Así mismo, se indagará en tres de sus cuentos de cine, protagonizados por horrores provenientes del gótico literario y cinematográfico, que su pluma transforma y adapta a las condiciones particulares del idioma y el continente y

que demuestran su interés y recelo con respecto a las nuevas tecnologías del entretenimiento.

Entre la selva y el cinematógrafo

Horacio Quiroga se interna en la selva por primera vez en 1903, acompañando a su amigo y maestro Leopoldo Lugones en una visita que este tenía planeada a las ruinas jesuitas de Misiones. Como afirma Emir Rodríguez Monegal, "[e]n la expedición, Quiroga estará encargado de llevar un diario (que no se ha encontrado) y de tomar fotografías" (El desterrado 79).[34] Aunque corta, esta experiencia es fundamental para Quiroga: posteriormente, encantado por la selva, se embarca en una aventura algodonera en el Chaco —fracasa debido a su inexperiencia y su falta de conocimiento del área— y, luego, retorna a Misiones —en dos ocasiones— para vivir con su familia. Las selvas del norte de Argentina marcan y transforman al escritor decadentista, quien se presenta a su encuentro llevando "el uniforme del dandy modernista" (Rodríguez Monegal, El desterrado 80) y las abandona como el "hombre salvaje" de la tupida barba negra que morirá en Buenos Aires.

La naturaleza agreste del Chaco y San Ignacio lo curte y lo convierte en un colono ilustrado, en un literato que, luego de leer y escribir, se interna en la llanura y en la selva para tratar de dominar la naturaleza, de imponerse a ella, a pesar del respeto que le profesa y de reconocer las dificultades y los peligros que lo asechan. Como afirma Noe Jitrik,

[p]ara Quiroga la naturaleza es dura y combativa. Si el hombre esperara, pasivamente, de ella el éxtasis o la sensación abisal del ser, sería devorado por las víboras, o por las hormigas gigantes o por los bichos y los insectos, o el sol le fundiría los sesos. (105)

Él ha vivido la selva y conoce de primera mano los sucesos que narrará en sus cuentos, así como la geografía que pocos de sus contemporáneos visitaron por considerarla un lugar irreconciliable con la metrópolis bonaerense que trataban de construir y representar en sus propios textos.

Así, elementos biográficos se revelan entre las ambientaciones de sus cuentos, lo que da razón del profundo amor que profesaba por este espacio y del hecho de haberlo escogido por encima de la ciudad como lugar de residencia. El cuento "El regreso a la selva" es un ejemplo claro de su actitud vital con respecto a la jungla —que varias veces deja, pero a la cual siempre vuelve—:

Después de quince años de vida urbana, bien o mal soportada, el hombre regresa a la selva. Su modo de ser, de pensar y obrar, lo ligan indisolublemente a ella [...]. Vuelve, pues, a buscar en la vida sin trabas de la naturaleza el libre juego de su libertad constitucional. (553)

Este es el lugar donde encuentra y ejerce su libertad, tanto en su vida personal como en su quehacer literario.

La producción literaria de Quiroga se remonta a su adolescencia como poeta modernista, pero es luego de su contacto con la selva que abandona definitivamente las pretensiones poéticas —a partir del libro de cuentos El crimen del otro (1904), según Rodríguez Monegal— y se dedica a escribir cuentos y novelas que emulan y homenajean a sus maestros literarios —Poe, Maupassant, Lugones—, al tiempo que introducen elementos de su experiencia en Misiones y el Chaco.[35] Dicho quehacer crea un corpus rico en narraciones, las cuales hacen parte de un gótico latinoamericano que homenajea a los maestros europeos y norteamericanos, así como los re-informa y los critica, a partir de preocupaciones propias de cada contexto.

Ahora bien, este análisis iniciará con uno de los cuentos más citados y reconocidos de Quiroga: "El almohadón de pluma". En este relato el lector contempla el deterioro físico de la bella y saludable Alicia, quien luego de su boda, y de un momento a otro, se va desangrando cada vez más sin que sus médicos y familiares se expliquen el porqué de esta situación, hasta que muere anémica, luego de sufrir alucinaciones y terrores nocturnos plagados de monstruos y seres que reptan hasta su cama. Cuando la narración parece haber terminado, el narrador trae de vuelta al lector al lecho de Alicia, donde la sirvienta y Jordán, esposo de la muerta, descubren que, dentro del almohadón, "sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había

un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca" (42). Este monstruo vampírico se había alimentado de la sangre de Alicia, chupándola durante el tiempo que ella había estado en cama. Quiroga concluye el cuento de una manera aterradoramente cientificista, que irrumpe en la cotidianidad de quien puede llegar a tener una almohada de plumas: "Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma" (43).

"El almohadón de pluma" está construido desde el principio como una narración gótica, con todos los elementos que la hacen reconocible como tal: Alicia es la típica heroína de los relatos góticos, "rubia, angelical y tímida"; mientras que Jordán encarna al galán de "impasible semblante" que ama a su esposa, pero no puede demostrarlo y sufre en silencio.[36] A su vez, la narración se desarrolla en un entorno que semeja un castillo —a pesar de su ubicación en algún lugar de la geografía uruguaya—, lo que refuerza el efecto ambiental, incluso para los personajes: "La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado" (40). Este entorno encanta a los personajes como también habría encantado a Walpole o Radcliffe.[37]

A pesar de la claridad horrífica con que se descubre que el asesino de Alicia ha sido un parásito-vampiro que ha drenado su sangre y, con esta, su vida, hay elementos en la narración que hacen pensar que el animal solo continúa con un proceso que había comenzado en el momento en que la protagonista entra en la casa, en el entorno gótico. La primera línea del cuento prefigura este proceso de deterioro al afirmar que la "luna de miel fue un largo escalofrío", tan largo que continúa en el "extraño nido de amor" en el que Alicia pierde energía y peso, así como empieza a contraer enfermedades, todo esto antes de que la despojen de su sangre. De esta manera, Jordán funciona como un vampiro sin colmillos que, sin quererlo, ha raptado a la doncella y la ha encerrado en un palacio encantado, donde esta solo va a encontrar la muerte. Rodríguez Monegal es de este parecer y afirma que el insecto no es sino una máscara del esposo-vampiro: "Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida. Sería este un caso de vampirismo al revés" (El desterrado 116). Si no el vampiro, Jordán es el héroe incompetente —impotente— de las historias góticas, que enfrenta a la heroína con horror y no es capaz de salvarla de sus garras. En

este entorno, Alicia va convirtiéndose en una sombra de sí misma, delirante, una muerta viviente:

Alicia fue extinguiéndose en su delirio de anemia, agravado de tarde, pero que remitía siempre a las primeras horas. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre. (42)

Como buen vampiro, el parásito solo ataca de noche, mientras Alicia reposa en su cama. Este hecho y la forma en que se describe la disminución de la protagonista acercan la narración a los relatos góticos de vampiros, como puede observarse en la descripción que hace la protagonista de Carmilla de la extraña enfermedad que la ataca:

durante algunas noches dormí profundamente, pero todas las mañanas sentía el mismo desfallecimiento y una languidez todo el día. Me sentía cambiada. Una extraña melancolía me cubría, una melancolía que no habría interrumpido por nada. (130; traducción del autor)

En los dos casos, la pérdida de la vitalidad, el cansancio y la consumición son producto del ataque del chupasangre —el parásito o Carmilla—, que se alimenta y se mantiene con vida al succionar la de sus víctimas. Quiroga crea un parásito-vampiro que utiliza los mismos métodos de ataque de los vampiros europeos —a través de una picadura apenas visible, durante la noche y sin que la víctima se percate— y que los lleva a cabo en un entorno similar —una casa-palacio oscura y antigua—; no obstante, es particular en cuanto a su transformación y su contexto. El vampiro de Quiroga se ha tropicalizado en su transposición de los bosques del centro y el este europeos al paisaje uruguayo donde se desarrolla la narración: ya no se trata de un noble humano con poderes sobrenaturales al que se le llama vampiro de manera metafórica —o porque parte de sus poderes es transformarse a voluntad en un vampiro o cualquier otro animal—, sino de un animal real, algún tipo de insecto que el narrador llama “parásitos de las aves” y

que, bajo ciertas condiciones, puede atacar y alimentarse de sangre humana.

Este giro resulta más aterrador en la medida que no apela a ningún factor sobrenatural, no hay maldiciones, transformaciones o desapariciones, sino un hecho que puede ser familiar, aún más si se vive en un entorno campestre o selvático: la posibilidad de encontrar un bicho en alguna parte de la casa, específicamente en la almohada. Así, la explicación científica del final del cuento, que afirma la realidad de poder encontrar uno de estos parásitos en cualquier almohadón de plumas, se convierte en una fuente de horror plausible para un lector que posiblemente revisará su almohada antes de dormir. A pesar de ser una afirmación, funciona de la misma manera que las explicaciones y los cierres ambiguos de muchas narraciones góticas que dejan una sensación similar de inseguridad, atenuada en este caso por la cotidianidad del objeto.

Así mismo, el final sirve para situar la existencia y el desarrollo desaforado de estos parásitos-vampiro en un entorno particular: el narrador revela que los parásitos, "diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes" (43), condiciones que se dan en el contexto gótico tropicalizado del cuento: primero, con la descarga de energía propiciada por la indiferencia de Jordán y el fantasmagórico ambiente de la casa que habitan; luego, por la quietud que Alicia sufre, debido a la influenza. A esto habría que añadir una especial disposición del entorno latinoamericano para generar monstruos, hecho enunciado y construido por los europeos desde los albores de la conquista. América es el espacio de lo monstruoso, el hábitat del caníbal, como afirma Carlos Jáuregui: "América [fue] construida imaginariamente como una Canibalia: un vasto espacio geográfico y cultural marcado con la imagen del monstruo americano comedor de carne humana o, a veces, imaginada como un cuerpo fragmentado y devorado por el colonialismo" (18); precisamente, son estas imágenes y representaciones las que aprovechan escritores latinoamericanos que escriben en clave gótica.

La escogencia del tema y la manera en que desarrolla la narración dan cuenta del conocimiento de Quiroga, no solo de las historias góticas de vampiros —posiblemente Carmilla y Drácula—, sino también de historias de fantasmas escritas por maestros del género, como Poe y Sheridan Le Fanu.[38] En "El almohadón de pluma" pueden encontrarse rastros de la influencia del escritor irlandés, específicamente de su cuento "Té verde" (1869). En esta historia, un clérigo aficionado de igual forma al misticismo y al té verde, que usa para ahuyentar al sueño y poder dedicarse más de lleno a la lectura, es acosado por un

mono espectral, cuyo asedio asciende en la medida que se desarrolla la narración y conduce al clérigo al suicidio. La descripción del primer encuentro con este ser fantasmal hace un particular énfasis en sus ojos:

En el interior del ómnibus había una oscuridad casi total. Observé en el rincón opuesto al mío, al otro lado, en el extremo cercano a los caballos, dos pequeños reflejos circulares de, me pareció, luz rojiza. [...] Me incliné hacia delante, para ayudarme en mi empeño de descubrir qué eran en realidad aquellos dos circulitos. Cambiaban ligeramente de posición cuando yo me movía. Comencé entonces a percibir los límites de algo negro y pronto vi, con nitidez tolerable, el contorno de un monito negro, que adelantaba su cara imitándome, acercándola a la mía. Sus ojos eran circulitos y vi ahora, borrosamente, que enseñaba los dientes al sonreírme. (31-32)

Este fragmento puede compararse con la corta y particular referencia que Quiroga hace a una de las visiones más comunes que frecuentaban a Alicia:

Pronto, Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras de suelo. La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama [...]. Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un antropoide apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella sus ojos. (41)

Aunque podría tratarse de una coincidencia, la mención al mono alucinado es bastante específica y fue usada de manera similar por Quiroga y Sheridan Le Fanu: primero, para producir terror y, segundo, para hacer énfasis en los efectos alucinatorios de la enfermedad —en “Té verde”, la ambigua explicación del delirio dada por el médico tiene que ver con una sobredosis de té verde—. En los dos casos, las narraciones advierten al lector del peligro de elementos tan cotidianos como las almohadas de plumas o el té verde.

La influencia del escritor irlandés y su cuento “Té verde” aparece de manera aún

más clara y explícita en el relato “Un fenómeno inexplicable” (1906), de Leopoldo Lugones, en el que un exsoldado inglés aficionado al ocultismo le narra al protagonista del cuento la forma en que se encuentra cara a cara con su doble, un ominoso mono que se convierte en su sombra:

Fue una tarde, casi de noche ya. El desprendimiento se produjo con la facilidad acostumbrada. Cuando recobré la conciencia, ante mí, en un rincón del aposento, había una forma. Y esa forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera él va, voy conmigo, con él. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se le acerca jamás, no se mueve jamás, no me muevo jamás... (“Un fenómeno inexplicable”)

La descripción de la aflicción del inglés hace eco de lo narrado por Mr. Jennings, el atormentado personaje del relato de Sheridan Le Fanu, cuya desdicha también consiste en la ineludible y constante presencia de un mono — activo y violento en el caso de “Té verde”—:

El mono, entonces, trepó a una mesita que estaba allí. Se le veía aturdido y lánguido. Una inquietud irreprimible respecto a los movimientos del animal me hacía mantener los ojos en él. Los suyos estaban casi cerrados, pero podía verlos brillar. Me miraba sin cesar. En todas las situaciones, en todo momento, está despierto y mirándome. Eso jamás cambia. (37)

A diferencia del cuento irlandés, en el que el narrador escucha la historia de Mr. Jennings y, luego de encontrarlo muerto, atribuye su “locura” a un exceso de té verde, el protagonista de “Un fenómeno inexplicable” corrobora de forma aterradora la existencia del doble-mono al dibujar la silueta del hombre en una hoja de papel fija a la pared:

Mi huésped seguía la experiencia con inmenso interés. Cuando me aproximé a la mesa, vi temblar sus manos de emoción contenida. El corazón me palpitaba, como presintiendo un infausto desenlace.

—No mire usted —dije.

—¡Miraré! —me respondió con un acento tan imperioso, que a pesar mío puse el papel ante la luz.

Ambos palidecimos de una manera horrible. Allí ante nuestros ojos, la raya de lápiz trazaba una frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. ¡El mono! ¡La cosa maldita!

Y conste que yo no sé dibujar. (“Un fenómeno inexplicable”)

La silueta del mono en el papel y la aclaración final, “Y conste que yo no sé dibujar”, se constituyen en la fuente del horror tanto para el personaje como para el lector, quienes confirman sus sospechas sobre la autenticidad de la historia del inglés. No obstante, la ambigüedad gótica, fundamental en “Té verde”, se mantiene al recordar que el cuento de Lugones se llama “Un fenómeno inexplicable”, lo que abre de nuevo la puerta a interpretaciones “científicas” sobre alucinaciones o desdoblamientos, vedadas porque los personajes y la historia han quedado fijos en el horror.

El tropo del mono siniestro —que de por sí resulta ominoso, dada su extremada similitud y familiaridad en todos aspectos con los humanos— se convierte en un tema recurrente para los escritores rioplatenses. En Las fuerzas extrañas, libro de relatos en el que está “Un fenómeno inexplicable”, Lugones también ubica su cuento “Yzur” (1906). La historia gira alrededor de un chimpancé llamado Yzur, quien es adquirido por un hombre de ciencia, cuya meta última es lograr que

hable. A pesar de la inteligencia del animal y de los métodos usados por el científico, Izur no parece adquirir la capacidad de hablar. Desesperado por no conseguir resultados, y por saber que el mono articula algunas palabras en su ausencia, el hombre golpea a Izur, quien cae enfermo y se deteriora hasta morir. Solo cuando está agonizando, el mono pronuncia palabras claras, que lo muestran consciente de su subordinación: “Amo, agua. Amo, mi amo...” (165).

A diferencia del animal malévolo y aterrador de “Té verde” o de la vaga pero espeluznante presencia que asedia a Alicia, el mono de esta narración es inteligente y bueno, y durante toda la historia se espera que sea capaz de hablar, de romper la barrera que, en opinión del científico, lo separa de los humanos. Así, lo que se presenta como aterrador, tanto para el científico como para el lector, es que a medida que el mono logra parecerse más al humano —logra movimientos faciales y actitudes similares, consigue articular los sonidos de las letras—, más se deteriora, más se acerca a su fin; por esto, solo es capaz de hablar cuando se encuentra al borde de la muerte. Como afirma Adriana Rodríguez Pérsico, “[e]l momento de mayor humanización del animal —que es la adquisición del lenguaje— trae aparejada la muerte pero antes de la última exhalación, pronuncia las terribles palabras que contienen el éxito del superior” (“Sueños modernos, viejas pesadillas”).

Como en “Los crímenes de la calle Morgue”, de Poe, la imitación del humano por parte del orangután es el motor de la muerte —o del asesinato—:

Una noche, o más bien una madrugada, en que volvía de una pequeña juerga de marineros, nuestro hombre se encontró con que el orangután había penetrado en su dormitorio, luego de escaparse de la habitación contigua donde su captor había creído tenerlo sólidamente encerrado. Navaja en mano y embadurnado de jabón, habíase sentado frente a un espejo y trataba de afeitarse, tal como, sin duda, había visto hacer a su amo espiándolo por el ojo de la cerradura [...]. En el momento en que el marinero miró hacia el interior del cuarto, el gigantesco animal había aferrado a Madame L’Espanaye por el cabello (que la dama tenía suelto, como si se hubiera estado peinando) y agitaba la navaja cerca de su cara imitando los movimientos de un barbero. [...] Los gritos y los esfuerzos de la anciana señora, durante los cuales le fueron arrancados los mechones de la cabeza, tuvieron por efecto convertir los propósitos probablemente pacíficos del orangután en otros llenos de furor. Con un solo golpe de su musculoso brazo

separó casi completamente la cabeza del cuerpo de la víctima. (440-442)

La repetición de un acto común y corriente del marinero —afeitarse— es desfamiliarizada por el orangután y convertida en un acto sangriento, no necesariamente porque se trate de un animal irracional, sino por la ominosa cercanía del mono con el hombre, más aún del mono que repite una acción exclusiva de los humanos. En ese sentido, la apropiación de este acto solo puede desencadenar una tragedia, debido a que el mono no es realmente un hombre. Este hecho, que se esboza en el cuento de Poe, alcanza dimensiones frankensteinianas en la narración de Lugones.

El protagonista, hombre de ciencia aficionado que decide comprar un mono, llega a desempeñar un papel similar al del científico loco de los relatos góticos —específicamente, al del doctor Frankenstein— al descubrir que podría generar conciencia en un ser inconsciente a través del lenguaje. Aunque el chimpancé que se convierte en objeto del experimento no está muerto ni es construido a partir de cuerpos de sus semejantes como la criatura de Frankenstein, la idea en los dos casos es generar consciencia-vida humana mediante el retorno a un estado anterior; por esta razón, el doctor Frankenstein utiliza fragmentos de cuerpos humanos y el dueño de Yzur se basa en teorías regresivas, según las cuales los monos son humanos que dejaron de hablar.

En los dos casos la criatura se presenta como un ser ambivalente, trágico, si se quiere, que es forzado a ocupar un lugar que ya no le pertenece y al cual no quiere pertenecer. Finalmente, cuando es obligado a ser parte de “lo humano” y se reconoce a sí mismo como tal —gracias a una similitud monstruosa y al manejo del lenguaje—, se transforma en el doble del hombre; esta situación, como lo prueba “William Wilson”, “El sur”, “Lejana” y muchos otros relatos, solo puede solucionarse con la muerte de uno de los dos o, en el mejor de los casos, con un cambio de lugar de alguno. Así mismo, en ambos casos la criatura resultante presenta cierto grado de resistencia ante el cambio que se le impone, más activo en el caso de Frankenstein, pero existente en el de Yzur. Como afirma Rodríguez Pérsico, “el cuento exhibe el conjunto de estrategias que implementa el más débil en la lucha por la supervivencia. En lo que respecta al aprendizaje, hay dos tipos de experiencias, el aprendizaje del lenguaje y el de modos de resistencia” (“Sueños modernos, viejas pesadillas”).

El silencio de Yzur responde, entonces, a una negativa a hablar, más que a una imposibilidad fisiológica de hacerlo. Así, se corrobora la hipótesis de trabajo de la que parte el investigador del cuento, tomada de "los naturales de Java", según la cual los monos "no hablan, decían, para que no los hagan trabajar" (156), y de la que se desvía al darle prevalencia a teorías que plantean la superioridad del hombre y el atrofiamiento de los órganos de fonación del mono. De este modo, la voluntad de elección es sustraída y reemplazada por el deterioro, lo que le resta agencia al chimpancé; no obstante, esta agencia es recuperada de manera aterradora al final del cuento.

Siguiendo el camino planteado por Lugones en "Yzur" y, al mismo tiempo, distanciándose de quién consideraba un maestro, Quiroga escribe una narración en la que la idea del mono como doble del humano se lleva hasta el extremo del horror. A diferencia del mono fantasmal sugerido en "El almohadón de pluma", la existencia de este otro mono y las consecuencias de su presencia son visibles desde el título de la novela: El mono que asesinó. Novela corta publicada por entregas en la revista Caras y Caretas, en 1909, "presenta una regresión física y cultural o un viaje hacia la memoria atávica" ("Sueños modernos, viejas pesadillas"), en términos de Rodríguez Pérsico. El lenguaje es central y sirve para desencadenar el terror como en el cuento de Lugones, pero, a diferencia de este, la racionalidad y el método analítico solo ahondan y subrayan la presencia del horror —en la narración de Lugones tampoco funcionan, pero el personaje confía en su eficacia hasta el final—.

Guillermo Boox, personaje central de la historia, se interesa en el lenguaje de los antropoides por un motivo aterradoramente personal: un mono le ha hablado en el zoológico, lo ha interpelado con frases que Boox es capaz de entender, pero de las cuales desconoce el sentido, aunque parece intuirlo de manera inconsciente. Por esta razón, Boox decide secuestrar al antropoide y llevarlo a su casa, en un intento por comprender el significado de sus palabras. Luego de una investigación en la que se intersectan ciencia, espiritismo y misticismo, Boox descubre horrorizado que el mono es en realidad el contenedor del espíritu de un maestro indio, asesinado por uno de sus ancestros. Así, de lo que se trata es de una venganza atávica, de un plan ideado por el maestro que quiere que Boox sienta lo que él ha sentido durante años en el cuerpo de un mono. Como el mono-maestro le anuncia antes del cambio de piel: "Boox, descendiente del que enlodó mi alma con su monstruosa injusticia, estás aquí, bajo mi cuerpo que vas a encarnar ahora" (Quiroga, El mono que asesinó 90).

El horror en la novela se genera cuando un ser que se supone no debería estar emitiendo un lenguaje humano, usa ese lenguaje para comunicarse y, más aún, para comunicar un acertijo. Este hecho lleva al protagonista a la paulatina pérdida de la razón y, luego, de la vida, al darse cuenta que hace parte de un desagravio que atraviesa el tiempo y las especies. De esta manera, la novela da cuenta del deterioro y el "descenso a los infiernos" del protagonista —con la premisa inicial de que morirá asesinado—, a través de un flashback que conecta el final de la historia con el recuerdo inicial. Como afirma Noe Jitrik, el ordenamiento del texto va "del raconto [sic] al recuerdo y del recuerdo a la memoria, sacudida, a la vez, por una efectista transferencia de personalidades, basada en la idea de la transmigración de las almas" (15). El desarrollo destructivo de la narración se prefigura desde los primeros párrafos de la novela, develando el destino de los personajes:

Ahora bien: este mono, durante los veinte días que duró su presunta enfermedad, no estuvo en la jaula por la sencilla razón de que había sido robado. Y quien fue a morir en ella, con una feroz puñalada en el cuello, sin conservar de hombre más que el alma, fue Guillermo Boox. (Quiroga, El mono que asesinó 60)

Quiroga logra integrar y sintetizar en su historia las aproximaciones y ansiedades que escritores de relatos góticos europeos y latinoamericanos habían enunciado con relación a los monos, parientes demasiado cercanos del hombre como para pasar desapercibidos. El mono sin nombre de El mono que asesinó —aunque parece un gibón, no lo es, y no se describe en ninguna parte del relato— posee la eficacia aterradora del primate fantasmagórico de "Té verde", la habilidad con las armas blancas del orangután de "Los crímenes de la calle Morgue" y un dominio del lenguaje que lo sitúa como el doble negativo de Yzur: es el mono que sí quiere hablar desde el principio, para desgracia de Guillermo Boox, depositario de sus palabras y la maldición que acarrean.

Las palabras del mono-maestro desencadenan el horror que lleva a la destrucción del hombre, Guillermo Boox, en un relato que extrema tanto el tema del doble como el tópico de los animales malditos. El lector presencia el horror del personaje al tener enfrente a su doble humano y saberse reducido a ese otro doble-mono que ha ido temiendo durante el relato:

Pero antes de que hubiera tenido tiempo de abrir la boca, el mono se había convertido en hombre.

—¡Soy yo! —murmuró Boox, loco de espanto—. ¡Se ha convertido en mí mismo!...

—¡Sí, miserable, soy tú! ¡Y tú, fíjate en lo que eres!

Boox quiso gritar, pero sintió en ese instante un horrible y helado vacío en todo su ser; un hondo y sucio olor de su cuerpo entero subióle a las narices, y vio con horror que ya no era más hombre: ¡se había transformado en mono, en gibón! (Quiroga,

El mono que asesinó 90)

El mono parlante se presenta como un doble profundamente aterrador, ya que lo esperable de este tipo de animales es que estén en constante desventaja con respecto a los humanos, a pesar de su parecido con ellos. Cuando existe uno que por algún motivo científico, sobrenatural o religioso destruye este orden y se transforma en el doble del hombre —y de la especie—, la solución solo puede ser la eliminación o el traslado. Quiroga no escoge ninguna de las dos opciones; por el contrario, lleva al acto a las dos: el maestro logra producir el cambio, dejando el espíritu de Boox en el cuerpo del gibón, y, además, lo asesina cuando este se encuentra encerrado en la jaula del zoológico. De esta manera, el autor elimina cualquier posibilidad de salvación, tanto para Boox atrapado y asesinado en el cuerpo del mono como para el maestro, habitante del organismo de Boox, pero posiblemente condenado a múltiples reencarnaciones.

El destino de los dos personajes parece escrito desde el principio —tema común dentro de las narraciones góticas, principalmente las que se centran en el doble

—, por lo que ninguno de los métodos usados por Boox para entender o prevenir el final resultan útiles para salvarlo. Como afirma Rodríguez Pérsico, “en el descubrimiento de la verdad, no lo ayudan ni el conocimiento científico, que resulta insuficiente, ni la explicación metafórica, que se manifiesta equivocada. Las palabras deben ser tomadas a la letra” (“Sueños modernos, viejas pesadillas”). La única verdad disponible es la que posibilita y dirige el encuentro del hombre con su doble atávico —el mono—, doblez del encuentro del maestro con el descendiente de aquel que lo asesinó.

En este sentido, tanto el cuento de Quiroga como el de Lugones dan cuenta del fracaso de la razón humana en su encuentro con aquellos que se supone son irracionales y desfamiliares —en este caso, monos; pero, como se ha visto, los dos escritores usaron muchos otros animales para demostrar este punto y generar terror—. Ni la ciencia del hombre ilustrado, que trata de violar el silencio milenario del mono en “Yzur”, ni el empleo de otras formas de conocimiento, como la religión o el espiritismo en El mono que asesinó, sirven para enfrentarse al retorno de lo ominoso. En los dos casos, la humanización —uso de la razón, si se quiere— solo desemboca en la destrucción de los personajes. Como afirma Rafael Gutiérrez Girardot, “para Lugones, por decirlo sumariamente, la ciencia, la racionalidad, la modernidad son irracionalidad. No despierta la resistencia de la irracionalidad, de la creencia tradicional, sino que abre las puertas a una nueva irracionalidad” (35).

La razón humana no alcanza para enfrentarse con horrores provenientes de la profundidad de las selvas latinoamericanas —y, en otros casos, asiáticas, con la debida cuota de orientalismo del género gótico— y las planicies del sur, horrores que en forma de animales y plantas asedian a hombres de ciencia rioplatenses y, en el mejor de los casos, los dejan marcados psicológicamente. No obstante, estos personajes “irracionales” no siempre tienen la misión de aterrorizar a los protagonistas humanos; en muchas ocasiones es la agreste geografía y el clima extremo los que se convierten en fuentes de horror y muerte. Los perros de “La insolación”, de Quiroga, tratan por todos los medios de salvar a su amo de la muerte por insolación, hecho que se presenta como el encuentro de míster Jones con su doble, solo visible para los animales:

—¡Es el patrón! —exclamó el cachorro, sorprendido de la actitud de aquellos.

—No, no es él —replicó Dick.

Los cuatro perros estaban juntos gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de míster Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero Prince le mostró los dientes:

—No es él, es la Muerte.

[•••]

Los fox terriers volvieron al paso al rancho. El cachorro, erizado aún se adelantaba y retrocedía con cortos trotes nerviosos, y supo de la experiencia de sus compañeros que cuando una cosa va a morir, aparece antes. (49)

Resulta interesante —y, de nuevo, una muestra de conocimiento y aprecio por el género— que Quiroga represente la muerte en la forma del doble, tanto del caballo como de míster Jones, evitando el uso de una manida parca de sayón negro o cualquier otra imagen tradicional. El aprendizaje del cachorro Old —y de los lectores— radica, según Rodríguez Monegal, en que "la Muerte es ante todo un doble que viaja por la vida a la busca del yo" (El desterrado 118). El momento del encuentro condensa una serie de imágenes góticas perfectamente organizadas y tropicalizadas en el contexto del calor sofocante de la llanura del Chaco:

Míster Jones se convenció de que había traspasado su límite de resistencia. Desde hacía rato le golpeaba en los oídos el latido de la carótida. Sentíase en el aire, como si dentro de la cabeza le empujaran el cráneo hacia arriba. [...] Los perros comprendieron que esta vez todo concluía, porque su patrón continuaba caminando a igual paso como un autómata, sin darse cuenta de nada. El otro llegaba ya. Los perros hundieron el rabo y corrieron de costado, aullando. Pasó un segundo y el encuentro se produjo. Míster Jones se detuvo, giró sobre sí mismo y se desplomó. (Quiroga,

“La insolación” 51-52)

La poderosa imagen del choque, inevitable a pesar de los esfuerzos y la protección de los fieles fox terrier, concentra en sí el horror del cuento, tanto para los perros que saben que su destino dará un giro radical, y no pueden hacer nada para evitarlo, como para el lector que contempla a míster Jones dirigirse de manera automática al choque con el otro —con su otro—. Así, la muerte se presenta como una entidad absolutamente familiar —es al mismo tiempo el doble y el sol—, que se metamorfosea en cualquier ser que quiere atacar y que, literalmente, cubre la totalidad del espacio —míster Jones no logra encontrar ningún lugar donde guarecerse del implacable sol y muere sofocado—.

“La insolación” es uno de los cuentos de monte, denominados de esta manera por Quiroga, dada su ubicación en la geografía selvática del Chaco, entorno que el autor conocía muy bien. Para Rodríguez Monegal, es el más perfecto de los tres cuentos que llevan este mote —“La insolación”, “El monte negro” y “Los cazadores de ratas”— y que se basan en la experiencia de Quiroga en este espacio, por momentos sofocante y aterrador: “buena parte de su eficacia radica precisamente en recrear un mundo que el autor conoce en carne propia. Es un mundo en el que el sol, a ciertas horas, mata. Todo está regido por su terrible poder” (El desterrado 116). Los animales de este cuento, a diferencia de los homínidos aterradores, comparten con los humanos el mismo espacio enrarecido de la sabana y están sujetos a los mismos horrores naturales; de hecho, se presentan como una compañía y, en algunos casos, una protección. Ellos son capaces de ver lo que sus amos no —a pesar de su racionalidad y humanidad—: la manera en el que el horror de la muerte se encarna y se posesiona de todo; sin embargo, no pueden evitarlo.

De este modo, se termina de perfilar una perspectiva pesimista con respecto a la racionalidad, una desconfianza en los triunfos de la razón, posición romántica y gótica que puede encontrarse con múltiples variaciones en gran parte de los cuentos fantásticos y góticos de Lugones y Quiroga; esta perspectiva resulta útil para referirse a temas —contemporáneos para los dos escritores— como los desarrollos de la ciencia y la tecnología, así como sus posibilidades creadoras y aterradoras, respectivamente. Quiroga se interesó por la capacidad aterradora de la tecnología y sus adelantos, específicamente del cine: así lo evidencian relatos que tienen como protagonistas a personajes recurrentes del género.

Fantasmas y vampiros aparecen en “El espectro” (1924), “El puritano” (1935) y “El vampiro” (1935) y se fusionan con nuevos terrores generados por la llegada a América de elementos tecnológicos como el cinematógrafo y el desarrollo del cine como entretenimiento. En estos relatos, Quiroga deja claro que el cine, con su proyección inmaterial y soporte translúcido, está rodeado y encantado por fantasmas que encuentran en la mezcla de imágenes fijas, movimiento y luz un espacio idóneo para habitar, movilizarse y mantener su inmortalidad.

Como asevera en su artículo “Espectros que hablan”,[39] son espectros los que “se desliza[n] de un lado al otro por la superficie de la pantalla” (338), asediando al cine y espectralizándose más en la medida en que el espectáculo avanza tecnológicamente. El hecho de que los actores se mantengan jóvenes, vitales y sin cambio alguno en los filmes, incluso después de su muerte, fascina al escritor y lo lleva a relacionar esta capacidad del cine con la exhibida por seres inmortales y atemporales. En efecto, la afirmación sobre la inmortalidad se hace clara en una nota corta escrita para la revista Caras y Caretas, en 1920, en la que contrasta el destino de los hombres normales con el de las estrellas de cine:

[c]uando un hombre del mundo normal muere, su imagen permanece en el corazón de sus deudos y en algunas fotografías, tan muertas como él. Pero para el resto de la humanidad, la figura del difunto desaparece para siempre jamás. El cine salva a sus intérpretes de esta oscuridad saludable. Nada importa que Bill, Douglas o Mary descansen un día de sus farsas artísticas a algunos metros bajo tierra. Ellos nos quedan, vivos y tangibles en la pantalla. (“Las cintas de ultratumba” 129)

Cinéfilo y crítico de cine para varios periódicos y revistas —La Nación, Caras y Caretas, El Hogar, Atlántida—, Quiroga ficcionaliza el cine por primera vez en su cuento “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, en el cual manifiesta su profunda admiración por las actrices y divas del cine mudo de Hollywood. Como afirman sus amigos José Delgado y Alberto Brignole, “era en los tiempos en que Quiroga se apasionó por el cine con tal fuerza que, sobrepasando la esfera artística, entró a imperar también en el de las ilusiones y aún en las afectivas. Vivía, puede decirse, en cine” (271). No obstante, como ya se mencionó, es en cuentos posteriores donde liga el cine con el horror, no precisamente por la temática de

las películas —Quiroga en ningún momento hace referencias directas a películas de terror—, sino por la mera condición cinematográfica, su inmaterialidad y su capacidad de "contener" los espíritus de los actores. Como afirma Carlos Dámaso Martínez, "este relato ['Miss Dorothy Phillips, mi esposa'] inicia la serie de ficciones que aluden al cine y que expresan en la obra de Quiroga una nueva dimensión de lo fantástico ('El espectro', 'El vampiro' y 'El puritano')" (28).

Así mismo, en este relato aparece por primera vez Guillermo Grant, protagonista a su vez de "El espectro" y "El vampiro" y, si se quiere, "actor" favorito de Quiroga en sus relatos cinematográficos. La descripción del personaje ocupa el primer párrafo de "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" y lo revela con un enamorado tanto del cine como de las mujeres del cine:

Yo pertenezco al grupo de pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella. Me llamo Guillermo Grant, tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigueño —como cuadra, a efectos de la exportación, a un americano del sur. (178)

Como si fuera una profecía de autocumplimiento, Grant es exportado por Quiroga a los Estados Unidos —único lugar, según él, donde el cine tuvo su completa realización— y reubicado en sus relatos góticos, tropicalizado por el idioma y las transformaciones de las tramas.

"El espectro" está ubicado en la colección de relatos El desierto y "El vampiro" y "El puritano", en el libro Más allá. En los tres cuentos el cine desempeña un papel importante al ser una forma de capturar y transmitir momentos de la vida de las personas que han sido filmadas, hasta el punto de poder transportar y hacer emerger actores a través de la pantalla, estén vivos o muertos. En el caso de "El espectro", la condición cinéfila y espectral se hace visible desde el principio de la narración:

Todas las noches, en el Grand Splendid de Santa Fe, Enid y yo asistimos a los estrenos cinematográficos. Ni borrascas, ni noches de hielo nos han impedido

introducirnos, a las diez en punto, en la tibia penumbra del teatro [...]. No estorbamos, creo; o, por lo menos, de un modo sensible. Desde el fondo del palco, o entre la chica del antepecho y el novio adherido a su nuca, Enid y yo, aparte del mundo que nos rodea, somos todo ojos hacia la pantalla. Y si en verdad alguno, con escalofrío de inquietud cuyo origen no alcanza a comprender, vuelve a veces la cabeza para ver algo que no puede [...] nuestra presencia de intrusos no es nunca notada, pues preciso es advertir ahora que Enid y yo estamos muertos. (252)

Quiroga deja claro desde el inicio que cine y fantasmas son dos elementos que irán de la mano en su cuento; así mismo, resalta la condición espectral del cine y la predilección de los fantasmas por el séptimo arte. Estos dos fantasmas son "todo ojos" para la pantalla; solo se interesan por lo que ocurre en ella y dejan de lado las tradicionales actividades de los espectros —asustar o simplemente aparecerse a los vivos—: Grand y Enid fueron cinéfilos vivos y lo siguen siendo después de muertos. Aunque no habitan el teatro, lo asedian, se relacionan con este espacio de una manera particular, como si parte de la maldición que aún los liga con el mundo de los vivos fuera asistir todas las noches a observar las imágenes cinematográficas.[40]

Además de la centralidad del cine como tema de la narración, el cuento en sí está construido de forma cinematográfica. El párrafo introductorio, que describe a los dos personajes en el cine y explica que ambos están muertos, es narrado por una especie de voz en off que acompaña las imágenes de los dos fantasmas, mientras buscan localidades para observar el filme. Posteriormente, la descripción que hace Grand de Enid se centra, en gran parte, en sus ojos, como si se tratara de un close-up a esta parte del cuerpo, estrategia recurrente del cine y, particularmente, del cine mudo y de horror, la cual denota sorpresa, miedo y, en algunos casos, desórdenes de personalidad (figura 1). Charles Derry resalta la importancia de este método en lo que denomina cine de horror de personalidad (horror-of-personality film): "uno de los motivos recurrentes más extraños del cine de horror de personalidad es el primer plano a un solo ojo —voyeurista, perturbado, asesino—, a veces acompañado por movimientos de cámara de sondeo" (54; traducción del autor). La descripción puede ir de la mano con los acercamientos cinematográficos y tiene la misma utilidad: "Sus ojos, sobre todo fueron únicos;

y jamás terciopelo de mirada tuvo un marco de pestañas como los ojos de Enid; terciopelo azul, húmedo y reposado, como la felicidad que sollozaba en ellos" (Quiroga, "El espectro" 252).

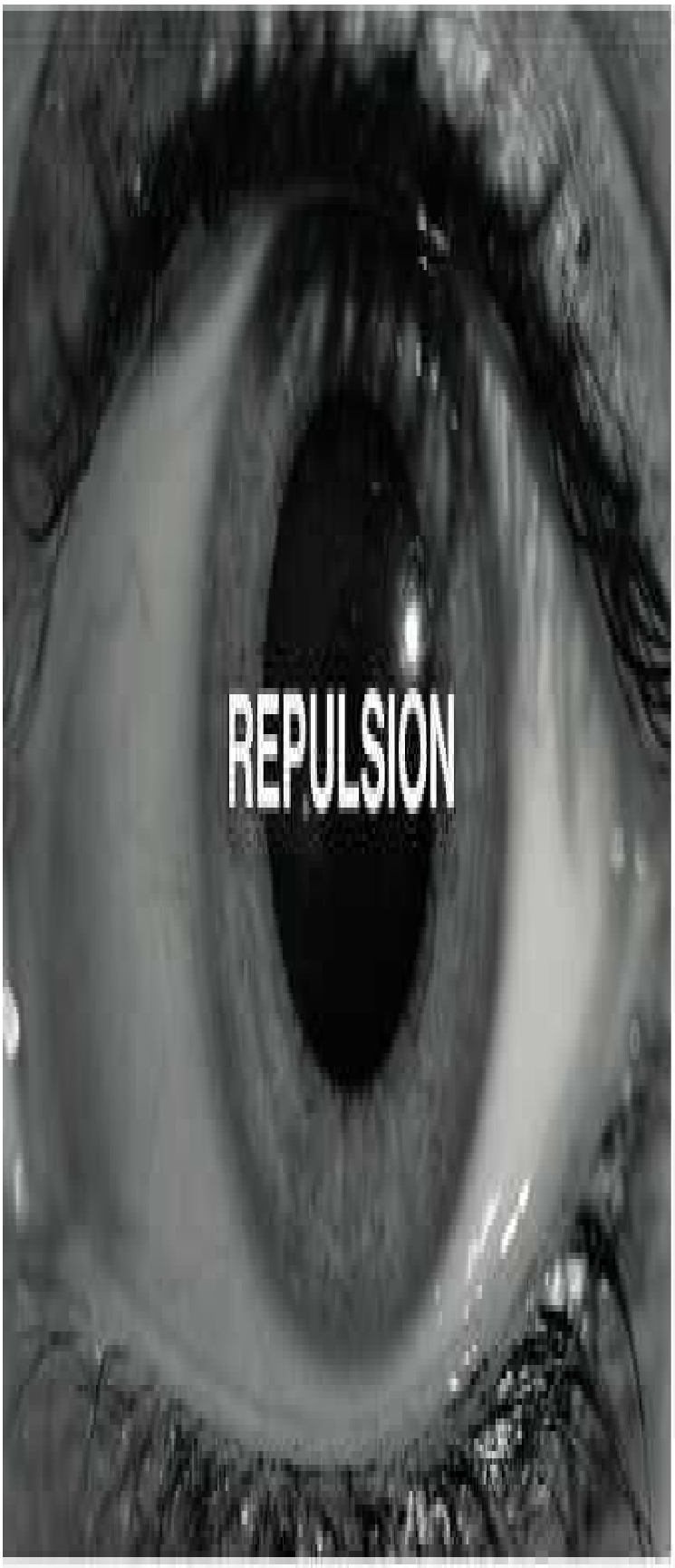

REPULSION

FIGURA 1. Close-up a los ojos de Janet Leigh y a los de Catherine Deneuve
Fuente: Repulsión (1965) y Psycho (1960)

Quiroga resalta esta importancia de la mirada y de los ojos como medio de apreciación del cine —aún más, si se tiene en cuenta que la mayor parte de su experiencia cinematográfica fue con el cine mudo—[41] desde su primer cuento relacionado con el séptimo arte: en "Miss Dorothy Phillips, mi esposa", Grant afirma de manera tajante y exagerada que

> [e]s una verdad clásica que no hay hermosura completa si los ojos no son el primer rasgo bello del semblante. Por mi parte, si yo fuera dictador decretaría la muerte de toda mujer que presumiera de hermosa teniendo los ojos feos [...]. —El alma se ve en los ojos —dijo alguien—. Y el cuerpo también, agrego yo. (178)

Así, el cine se presenta como plena visualidad, como arte que, literalmente, entra por los ojos y fija los ojos de los actores. Además de estos marcadores cinematográficos, Quiroga liga su cuento con el Hollywood de la época —se apropia del Hollywood de la época—, al situar a la historia en este espacio físico-cinemático y a otro de los protagonistas, Duncan Wyoming, como coetáneo de William Hart (1864-1946), famoso actor estadounidense, reconocido por sus actuaciones en los westerns hollywoodenses de las primeras décadas del siglo XX, así como por sus "hondas virtudes de interpretación viril" ("El espectro" 253).[42] A diferencia de Hart, Wyoming muere joven y deja dos películas sin terminar —las premonitorias El páramo y Más allá de lo que se ve — y una joven y bella viuda, Enid, a quien encarga a su mejor amigo, Guillermo Grant.

Así, el desarrollo del cuento se centra en el culpable amor de Enid y Grant, culposo únicamente por sus propios prejuicios y la creciente sensación de estar traicionando al esposo y amigo muerto. Estos temores y percepciones los asedian —como si se trataran del fantasma de Wyoming— y los obligan a ir al estreno de El páramo, último filme protagonizado por el actor. Para los dos amantes la

aparición de Wyoming en la pantalla tiene las mismas connotaciones de una aparición fantasmal, con el consiguiente reconocimiento del espectro:

Sus mismos gestos eran aquéllos. Su misma sonrisa confiada era la de sus labios. Era su misma enérgica figura la que se deslizaba adherida a la pantalla. Y a veinte metros de él, era su misma mujer la que estaba bajo los dedos del amigo íntimo... (256)

La visión los deja llenos de angustia y los "condena" a presenciar la proyección de la película durante las noches siguientes. Este retorno se presenta como un presagio de la vuelta —constante, repetitiva— de los dos personajes como fantasmas, así como de la inevitabilidad de un destino que los fija en la sala de cine. Grant se pregunta, sin encontrar una respuesta, por la razón que los mueve a continuar asistiendo a la proyección noche tras noche:

¿Por qué continuábamos yendo al Metropole? ¿Qué desviación de nuestras conciencias nos llevaba allá noche a noche a empapar en sangre nuestro amor inmaculado? ¿Qué presagio nos arrastraba como a sonámbulos ante una acusación alucinante que no se dirigía a nosotros, puesto que los ojos de Wyoming estaban vueltos a otro lado? (257)

De nuevo la mirada y los ojos son un punto de inflexión, ya no para explicar la extraña atracción que ejerce Enid, sino para introducir el horror y romper la barrera que crea la pantalla. Luego de asistir en múltiples ocasiones y ver una y otra vez la misma escena protagonizada por Wyoming, Grant descubre que los ojos de su amigo —ahora un personaje cinematográfico— comienzan a dirigirse hacia ellos, espectadores constantes de la película: "una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos se estaban volviendo hacia nosotros" (257). Este momento abre el espacio del horror para los personajes, al revelar al cine como un medio de captura de esencias vitales y de transmisión no solo de imágenes, sino de fantasmas.

Quiroga juega con las múltiples acepciones del término espectro, lo que posibilita que la idea del espectro luminoso —producto de la descomposición de la luz— converja literalmente con la del espectro como aparición de una persona muerta: así, el espectro de Duncan Wyoming se manifiesta y moviliza en la pantalla, y fuera de ella, a través del espectro luminoso de la proyección, fenómeno que es contemplado únicamente por los culpabilizados amantes. Como afirma Grant,

si, para la sala, El páramo era una ficción novelesca, y Wyoming vivía solo por la ironía de la luz; si no era más que un frente eléctrico de lámina sin costados ni fondos, para nosotros —Wyoming, Enid y yo—, la escena filmada vivía flagrante, pero no en el palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido vivo... (257-258)

De esta manera, la pantalla del cine funciona como un umbral entre el mundo de los vivos y el de los muertos, el cual permite que el espectro de Wyoming observe la traición de su amigo y su esposa, a pesar de que su cuerpo se está pudriendo bajo tierra a miles de kilómetros. También, sirve como un portal que abre paso a la mirada fulminante del actor muerto, dirigida a quienes lo han venido observando a él en la película:

A mil leguas de Nueva York, encajonado bajo tierra, estaba tendido sin ojos Duncan Wyoming. Más su sorpresa ante el frenético olvido de Enid, su ira y su venganza estaban vivas allí, encendiendo el rastro químico de Wyoming, moviéndose en sus ojos vivos que acababan por fin de fijarse en los nuestros. (258)

Podría pensarse, entonces, que parte de la compulsión de Enid y Grant por repetir la película tiene como fin inconsciente mostrarse, hacerse visibles para el espectro que trae consigo la promesa de la muerte.

En este cuento gótico la mirada no es lo único que atraviesa la pantalla. Décadas

atrás de las escenas finales de Ringu (1998), de Hideo Nakata (figura 2), el espectro de Duncan Wyoming atraviesa en cuerpo entero la pantalla y busca con sus manos el cuerpo de Grant:

Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender las zarpas de sus dedos... (259)

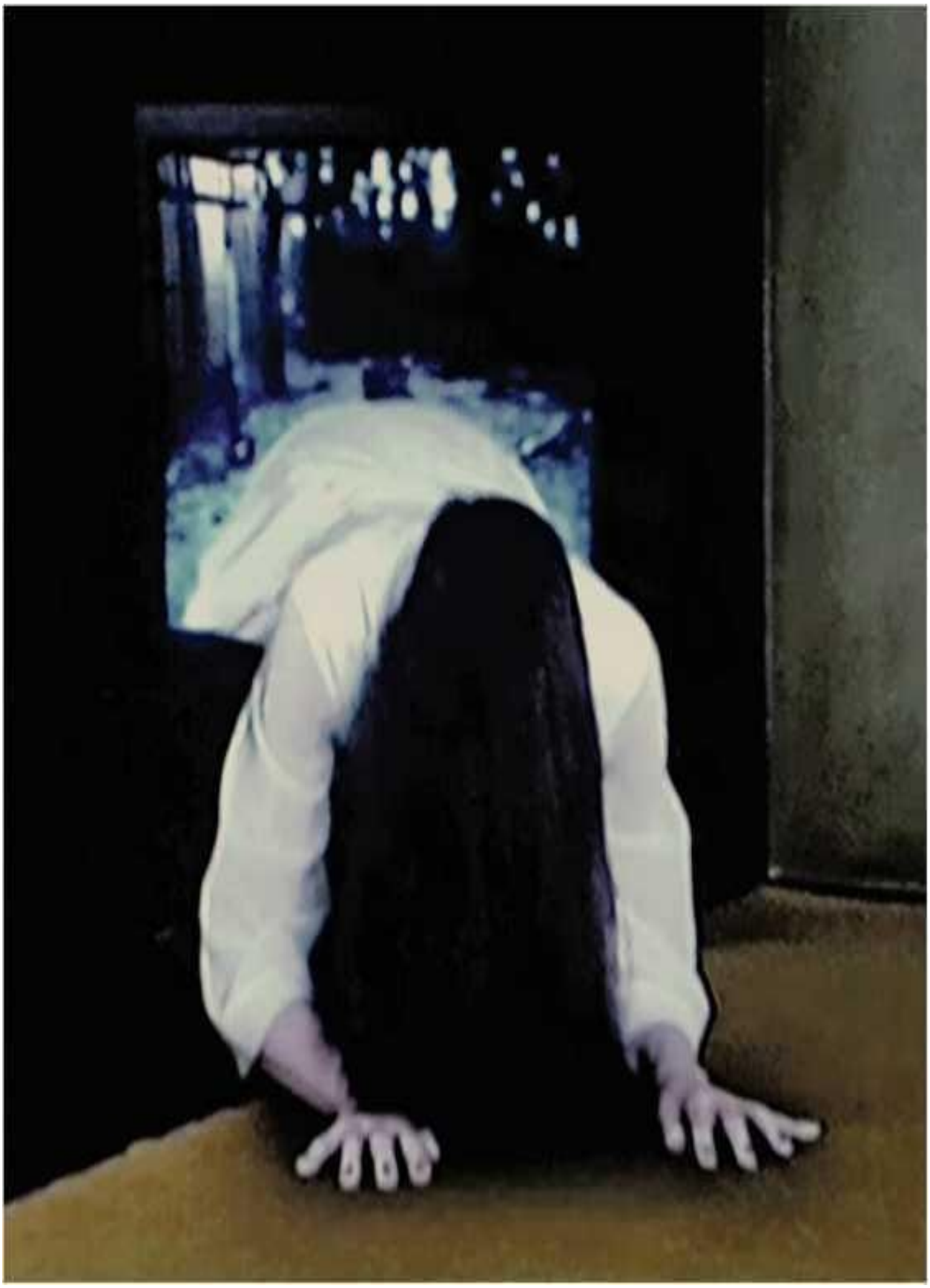


FIGURA 2. Espectro del fantasma Sadako que emerge de la pantalla
Fuente: Ringu (1998)

A pesar del gesto de aprehensión, el espectro en sí no causa ningún daño físico a los protagonistas. La muerte del amigo —y, luego, la de la esposa— es provocada por un terror tal, que hace que Grant se de un tiro en la cabeza, cuando supone que está disparándole al espectro de Wyoming; Enid perece días después producto de la impresión. Este relato, de nuevo, predice el comportamiento de Sadako —protagonista de Ringu—, fantasma que con su sola presencia aterradora, y por el hecho de salir de la pantalla del televisor, mata al producir un ataque cardiaco. Tanto en el filme japonés como en el cuento uruguayo, la película —el celuloide y su proyección— es el vehículo que transporta fantasmas vengativos y la pantalla es el umbral que permite su movilización, la salida y la entrada de un mundo a otro. En efecto, se habla de salida y entrada porque Grant y Enid —sus fantasmas— terminan la historia a la espera de que el portal-telón que permitió la entrada a Wyoming se vuelva a abrir, para que sean ellos los que puedan volver al mundo de los vivos:[43]

Ahora nuestra esperanza está puesta en Más allá de lo que se ve. Desde hace siete años que Enid y yo esperamos. Duncan es su protagonista; pero no estaremos más en el palco, por lo menos en las condiciones en que fuimos vencidos. En las presentes circunstancias, Duncan puede cometer un error que nos permita entrar de nuevo en el mundo visible, del mismo modo que nuestras personas vivas, hace siete años, le permitieron animar la helada lámina de su film [...] si se equivoca al vernos y hace en la tumba el menor movimiento hacia afuera, nosotros nos aprovecharemos. (260)

Tener que esperar la aparición de la última película de Wyoming —sin saber con que nombre se anunciará— explica la peculiar cinefilia de los fantasmas, condenados a asistir al cine “noche a noche” a las diez en punto para encontrar el filme y, con este, su salvación. Esto resulta un giro quirogiano de la maldición en las historias de fantasmas tradicionales —la compulsión a la repetición fantasmal que los fija a un espacio o una situación—, que introduce incluso un poco de

humor negro: así, el desolado espectro afirma que su “esperanza está puesta en Más allá de lo que se ve”, esto es, el filme que no se ha presentado aún, pero también el espectro de luz invisible creado por las películas, que abre puertas entre planos y permite la materialización de espectros visibles.

El “más allá” esperado por la pareja de fantasmas aparece en 1935 y trae consigo algo más que espectros. Un Guillermo Grant recorporizado es el protagonista del cuento “El vampiro”, narración incluida en el libro Más allá, en un gesto que Quiroga no clarifica ni conecta directamente con los sucesos de “El espectro”, pero que resulta un guiño al lector de sus cuentos y, específicamente, al lector aficionado a sus relatos góticos. Situándose de lleno en el movimiento, el cuento comienza como el legado escritural del protagonista, las últimas líneas que escribe antes de morir.[44]

Estas líneas finales de Grant, pero iniciales en el relato, lo muestran menos fantasmal que como lo habíamos visto en “El espectro” y más cercano al ser que da título a la historia: un personaje que, aunque no se identifica como un vampiro, le teme la luz y está vivo a pesar de parecer muerto —o estarlo—:

La sola apertura a la luz de un postigo me arrancaría un grito [...]. En la penumbra sepulcral y el silencio sin límites de la vasta sala, yazgo inmóvil, con los ojos cerrados, muerto. Pero dentro de mí, todo mi ser está al acecho. (“El vampiro” 373)

Estos rasgos indiscutibles de vampirismo hacen pensar que el protagonista de la historia ya es un vampiro y no se reconoce como tal o está en proceso de transformación. Lo vampírico se hace presente desde el inicio de la narración; sus signos se distribuyen entre varios personajes mucho antes de introducir al sujeto que será caracterizado como vampiro: Grant muestra señales de vampirismo en su introducción al relato —temor a la luz y catalepsia—, así como Don Guillén de Orzúa y Rosales le roba la energía vital a una actriz que “desprende” de la proyección cinematográfica y, además, vive en una especie de reclusión y aislamiento vampírico que se hace más claro a medida que avanza el cuento. Es un hombre rico y vive en una mansión; no obstante, sus criados parecen tener la misma existencia inexistente de los sirvientes del conde

Drácula, quienes son siempre excusados por el conde y nunca encontrados por Harker: “No, señor. Es usted mi huésped —insitió Drácula—. Es tarde y mi servidumbre ya se ha retirado. Permítame ocuparme de su comodidad” (50).

De la misma forma que Harker, Grant se extraña de la dificultad de dar con los criados de Rosales y de su inconstancia en el servicio (en una clara referencia de Quiroga a la novela de Stoker):

De nuevo el asunto del servicio. Con la carta en la mano, pensé en que seguridad de cena podía ofrecerme el comedor de un hombre cuya servidumbre estaba enferma o incompleta, alternativamente [...]. Pero la cena existía, aunque no la servidumbre, porque el mismo portero que me condujo a través de la casa al comedor, en cuya puerta golpeó con los nudillos, enfundándose en seguida. (Quiroga, “El vampiro” 380)

Por su parte, la actriz que al final del cuento es identificada como un vampiro real es desde el principio una vamp,[45] esto es, una mujer seductora que utiliza sus encantos y su sexualidad para manipular a los hombres —por ello, en el cine interpreta papeles de femme fatale—. Este personaje sufre una transformación a lo largo de la historia: pasa de ser reconocida como un espectro, tras la primera impresión que Grant tienen de ella —“[n]o era una mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y translúcido de una mujer” (380)—, a materializarse cada vez más, lo que obliga a Grant a hacerle una advertencia directa a su amigo: “¡Es un vampiro, y no tiene nada que entregarle!” (389). Parte de la transformación implica adquirir poderes vampíricos, entre ellos la habilidad de influir sobre la voluntad de los dos hombres —habilidad que comparten tanto las vamps sexuales como los engendros chupasangre—:

[Afirma Grant:] durante un mes continuo he acudido fielmente a cenar allá, sin que mi voluntad haya intervenido para nada en ello. En las horas diurnas estoy seguro de que un individuo llamado Guillermo Grant ha proseguido activamente el curso habitual de su vida [...]. Desde las 21, y noche a noche, me he hallado en el palacete de Rosales, en el comedor sin servicio, primero, y en el salón de reposo, después. (384)

El fin de la historia concluye la caracterización del vampiro —les añade a las particularidades nombradas la imagen del monstruo chupasangre—, en el momento en que Grant describe el estado en que encuentra a su amigo muerto: "[l]a calma de expresión de su rostro no había variado, y aun su muerto semblante conservaba el tono cálido habitual. Pero estoy seguro que en lo más hondo de las venas no le quedaba una gota de sangre" (390). Esta certeza define a la mujer como un vampiro, además de cerrar el cuento solo para conectarlo de nuevo con el inicio, con la espera cataléptica por parte de Grant de la mujer que también le chupará la sangre.

Quiroga demuestra un gran conocimiento de las características y el comportamiento de los vampiros literarios: elementos que en novelas como Drácula o El vampiro están concentrados en un solo personaje, en su cuento están fragmentados y transformados —fuera de lugar—, lo que permite la utilización del vampiro, pero dificulta su identificación como una entidad única. El horror se teje en el entramado de la narración, en la indiferenciación y movilidad de lo vampírico en el cuento, que solo se condensa hasta el momento en que los personajes no tienen escapatoria, y encarna en el ser más inmaterial del relato: la actriz sin nombre, vamp cinematográfica que se venga de su desmaterialización-asesinato-rematerialización, literalmente, sorbiendo la vida de los culpables.

Así mismo, como en "El espectro", la tecnología es la que permite el encuentro con lo sobrenatural y el cine es el espacio ideal para la apertura de portales que convocan y movilizan seres del más allá. El motor de la acción es la especulación científica, el hallazgo que hace Rosales de un artículo sobre los rayos N1 escrito por Grant, su interés en el tema y el posterior contacto de Rosales con el autor del texto.[46] Los dos personajes se presentan de entrada como diletantes científicos, aficionados a los experimentos y la literatura de divulgación científica, que, de acuerdo con la moda de la época, mezcla nociones religiosas y paranormales con conceptos científicos, tema en el que también se interesa Lugones y le sirve de ambientación para varios cuentos, como "Las fuerzas extrañas" o "La fuerza Omega" —la presencia del cuentista argentino aparece velada en varios momentos del relato cuando Quiroga se refiere a las "fuerzas extrañas"—. La tesis del artículo de Grant demuestra esta hibridez de conceptos:

Si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un "doble" de ese retrato, del mismo modo las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de esos rayos emocionales, no reproducir, sino "crear" una imagen en un circuito visual y tangible... (Quiroga, "El vampiro" 376)

Lo que es mera especulación en el caso de Grant se convierte en hipótesis de trabajo en el caso de Rosales, quien ve el cine como un medio para transportar estos "rayos emocionales" y, con ellos, parte de la vida de quienes están siendo filmados. Con esto en mente, increpa a Grant:

¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica? ¿Cree usted que solo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? (378)

La respuesta de Grant, de nuevo, nos remite a una intertextualidad quirogiana: "[c]reo que tiene usted razón, a medias... Hay sin duda, algo más que luz galvánica en una película; pero no es vida. También existen los espectros" (379). Rosales da el paso al acto y logra canalizar y visibilizar el espectro de una actriz, en un ejercicio mediúmnico que transforma la voluntad en un proyector y la proyección en un fantasma capaz de interactuar y desear. El científico-cinéfilo proyecta en una pantalla sensible los rayos N1 y, con estos, "los instantes fotográficos de mayor vida" de la actriz, lo que da vitalidad al espectro proyectado:

Usted sabe bien que hay en todos nosotros, mientras hablamos, instantes de tal convicción, de una inspiración tan a tiempo, que notamos en la mirada de los otros, y sentimos en nosotros mismos, que algo nuestro se proyecta adelante... Ella se desprendió así de la pantalla, fluctuando a escasos milímetros al

principio, y vino por fin a mí, tal como usted la ha visto... (390)

La materialización de quienes dejan su vida en las pantallas —de igual manera que la interacción con los espíritus de los muertos— solo es recomendable para quien sea lo suficientemente hábil para mantenerlos bajo control. Rosales mismo le narra a Grant su desventura con una criatura indescriptible que canalizó en uno de sus primeros intentos, una de "esas cosas que deben quedar para siempre del otro lado de la tumba" y que, como el mono que acecha a Alicia en "El almohadón de pluma", lo observaba desde el vértice de la cama. En forma lapidaria, advierte:

[s]i se decide usted un día a corporizar la vida equívoca de la pantalla, tenga cuidado, señor Grant... Más allá y detrás de este instante mismo, está la Muerte... Suelte su imaginación, azúcela hasta el fondo... Pero manténgala a toda costa en la misma dirección bien atraillada, sin permitirle que se desvíe... Esta es tarea de la voluntad. (383)

Quiroga conjura un espectro-vampiro a la manera de un doctor Frankens- tein metafísico: usa el cine —y su tecnología, capaz de captar momentos vitales de la vida de los actores y plasmarlos en la pantalla— como la fuente de la cual arranca y transporta, gracias a la fuerza de la voluntad y a los rayos N1, a quienes han quedado, literalmente, en cinta. El sueño-maldición gótico de dar vida a entidades que habitan los umbrales —espejos, cuadros, pantallas— es materializado por el extraño hispanohablante Rosales, quien pone fuera de lugar a una diva de Hollywood, a un vampiro del cine norteamericano.

"El retrato oval" ("The Oval Portrait", 1842), de Poe, aparece como una referencia directa en el texto, mientras El retratro de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, 1890), de Wilde, deja su rastro luego de haber sido homenajeado y transformado. Las temáticas de estos relatos —el retrato que roba la vida de la modelo y el retrato que cobra vida— son retomadas y actualizadas para el tiempo, el espacio y las preocupaciones del escritor rioplatense, que ve en el cine una tecnología propicia para representar y escenificar espectros y terrores que habían sido evocados por la literatura.

Rosales paga caro la apertura del portal cinematográfico: su transgresión, al capturar y transportar la energía vital —y el cuerpo, luego de matarla— de la actriz hollywoodense, es castigada con la muerte, que él acepta con gusto si proviene de su diva. Pasa de ser un vampiro que succiona a la mujer de la pantalla a ser su alimento, de ser un creador de vida a través de la ciencia a perderla a manos de su creación. Así, Drácula y el doctor Frankenstein convergen en la misma narración y se hacen acreedores de la venganza de sus creaciones. En esta cadena de retribuciones y correspondencias, las acciones del "científico loco" Rosales emulan las del Quiroga escritor, que traslada la imagen del vampiro y la pone fuera de lugar, tropicalizándola en un entorno extraño y fusionándola con discursos científicos.

De nuevo la ciencia permite la manifestación de lo sobrenatural, pero solo, nos lo recuerda Quiroga, porque ella misma está encantada, embrujada y maldita por el ansia de conocimiento del científico —cinéfilo— loco. Está habitada por fantasmas-vampiros que pueden moverse con mayor soltura en y a través de cintas magnéticas y fotográficas, en un momento en que la fotografía de fantasmas lleva un poco menos de un siglo. Uno de los propósitos de la tropicalización de estos textos por parte de Quiroga está en mostrar que las tecnologías provenientes del viejo continente pueden traer consigo espantos más eficaces que los que quedan confinados en castillos y abadías, así como en mostrar tanto el horror como la mórbida fascinación que esto produce.

Adolfo Bioy Casares recupera este tema, años después, en la novela La invención de Morel (1940). Morel, científico genial, lleva a un grupo de personas a una isla donde las filma y, luego de sus muertes —y de su propia muerte—, guarda sus impresiones en una máquina que las proyecta constantemente, como un motor inmóvil cinematográfico. El fugitivo, único personaje no proyectado, encuentra la isla e interactúa con las proyecciones-personajes hasta que descubre el mecanismo de la máquina. Lo ominoso de la novela radica en que la mayor parte del tiempo el personaje y el lector —casi espectadores— están observando, sin saberlo, los remanentes de las personas que en algún momento habitaron la isla, hecho que está condenado a repetirse como una suerte de inmortalidad siniestra.[47] Como en el cuento de Quiroga, la figura gótica del sabio obsesionado con la posibilidad de crear o alargar la vida —y su caricatura del "científico loco"— está presente en la novela de Bioy, como una forma de enfrentarse al desarrollo tecnológico al actualizar temores relacionados con lo desconocido y lo sobrenatural.

En los dos casos, los adelantos tecnológicos en el campo de la cinematografía son vistos, al mismo tiempo, con asombro y recelo: se resalta la creatividad humana, pero se advierte sobre las consecuencias del exceso, de lo que los autores ven como los límites de la tecnología. Para complementar la idea del cine como mecanismo de captura de instantes vitales de quienes actúan en los filmes, explorada en “El espectro” y “El vampiro”, Quiroga afirma que esta tecnología puede atrapar los espíritus de los actores, fijándolos al mundo de los vivos después de morir. Esta es la premisa de la que parte “El puritano” —también incluido en el libro Más allá—, enunciada por el fantasma de un actor muerto que, junto con otros, asiste durante las noches a los estudios cinematográficos:

La impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos. Estamos muertos, sin duda; pero nuestro anonadamiento no es total. Una sobrevida intangible, apenas cálida para no ser de hielo rige y anima nuestros espectros. (416)

Lo que debería ser paz y descanso en la muerte, es movimiento y proyección incesante, “sobrevida”, como la llama el narrador, motivada por el continuo flujo de los cinematógrafos que animan a los espectros de los muertos, de los actores cuya vida fue capturada fotográfica y cinematográficamente. Como buenos fantasmas, estos seres deambulan por sets, corredores y guardarropas que en algún momento fueron su lugar de trabajo; sin embargo, encantan los estudios con una actitud más monótona que activa. No se trata de fantasmas vengativos o violentos que buscan asustar o vengarse de los vivos; por el contrario, parece que son pasivos frente a su situación: se definen a sí mismos como “fantasmas de lo que hemos sido [que] prosiguen un sutil remedo de vida” (417).

La proyección de sus películas es la maldición a la que están sujetos, el ancla que los mantiene fijos en el mundo, ya que cada vez que una de sus películas se exhibe en Hollywood ellos deben actuarla y vivirla de nuevo o, al menos, estar presentes y recibir en su espectro los “finos estragos de una nueva proyección”. Según el narrador,

el film y la proyección que nos han privado del sueño eterno, nos cierran el mundo, fuera de la pantalla, a cualquier otro interés.

Nuestra tertulia no siempre reúne, sin embargo, a todos los visitantes del guardarropa. Cuando uno falta a aquella, ya sabemos que algún film en que él actuó se pasa en Hollywood. (417)

Los fantasmas de “El puritano” muestran desde el principio el mecanismo que los ha transformado en lo que son, tanto al interior del texto como en un nivel metatextual. El cine y su tecnología los ha condenado a no morir —en un giro tragicómico de la idea de ser inmortal a través de las obras artísticas— y a repetir sin cesar los papeles que los hicieron famosos, así como sus propias vidas. A diferencia del espectro de Duncan Wyoming, que emerge de la pantalla al ver la traición de los amantes, o el espectro-vampiro, que es obligado a materializarse por la voluntad y habilidad científica de Rosales, estos fantasmas son lo que son únicamente por la técnica que los ha atrapado en la cinta y que los hace replicarse en la proyección.

No hay crimen o asesinato que vengar o situaciones irresueltas que requieran su aparición; solo hay una presencia constante interrumpida por casuales exhibiciones. Quiroga toma un puñado de actores de Hollywood, los des-ubica de sus contextos y películas y los pone fuera de lugar, de nuevo, en un idioma y un entorno ajenos —porque están muertos y el espacio que habitan es ominoso — de los que no pueden escapar. Así, el guardarropa que sirve como lugar de reunión se presenta como una clara metáfora de su nueva utilidad: son seres reusables y reusados —para los filmes y para Quiroga— que, como la ropa empleada en las películas, pueden cambiarse y reciclarse sin ningún problema, para luego devolverlos al mismo lugar.

La monotonía fantasmal cambia y se transforma con la llegada de una actriz anónima, como la protagonista de “El vampiro”, quien solo es llamada Ella: una “hermosa y vívida estrella, que una noche hizo en el guardarropa su entrada entre nosotros, muerta” (“El puritano” 417). El narrador se asegura de aclarar que, aunque está muerta, posee cierta vitalidad de la cual los otros fantasmas

adolecen. Esta vitalidad proviene, de manera paradójica, del hecho de ser una suicida, de haberse matado por no ser correspondida por el hombre de quien estaba enamorada: un puritano que la amaba, pero que no fue capaz de dejar a su mujer y su hijo.

De este modo, la actriz es presentada como una mujer pasional, que decide suicidarse al no alcanzar el amor deseado y se convierte en un espíritu penante con causas irresueltas en el mundo de los vivos. Ella es el único fantasma que habita y se mueve por el guardarropa y los estudios que tiene una razón personal para no descansar, para asediar el espacio que la contuvo en vida. Dicha característica también diferencia su comportamiento con relación a las películas, como afirma el narrador,

porque al revés de lo que pasaba con nosotros, Ella, vivía a medias, sufría con fidelidad la pasión de sus personajes. Cuando nuestros films se exhibían, nosotros, como ya lo he advertido, desaparecíamos de la tertulia. Ella, no. Permanecía recostada allí mismo, arropada de frío, con la expresión ansiosa y jadeante. [...] Apenas concluida la proyección se incorporaba en el diván, ella misma nos expresaba entonces su quebranto. [...] ¡Es como si yo misma fuera el personaje!... (418)

El narrador concluye explicando que su comportamiento es consecuencia de un peculiar castigo por haber truncado su vida: “Su vida inconclusa sufría un fuerte déficit, que su fantasma cinematográfico se iba cobrando, escena tras escena, de lo que ella había supuesto fingidos dolores” (418).

Quiroga demuestra otra vez las conexiones de sus narraciones cinematográficas —entre sí y con el cine mudo— al ubicar a las actrices de sus cuentos en encuadres literarios similares, esto es, recostadas en divanes en una actitud estatuaria y seductora que son también encuadres cinematográficos, si se piensa en la omnipresencia de los divanes y sofás en el cine mudo. El diván, objeto comodificado y exotizado por el romanticismo, se transforma en el locus amoenus de las divas del Hollywood silente —Greta Garbo, Louise Brooks, Marlene Dietrich—, en algunas películas como espacio de exhibición y desfogue de la sexualidad y en otras como lugar de muerte.[48]

En “El vampiro” el diván ocupa un lugar central en la composición y es el lugar favorito de la actriz:

[e]n el fondo de este salón elevábase un estrado dispuesto como alcoba, al que se ascendía por tres gradas. En el centro de la alcoba alzábase un diván, casi un lecho por su amplitud, y casi un túmulo por la altura. Sobre el diván, bajo la luz de numerosos plafonniers dispuestos en losange, descansaba el espectro de una bellísima joven. (383)

Por otra parte, en “El puritano” el diván es el territorio donde Ella revive y sufre sus películas: “[u]na noche, a la hora triste, mientras Ella yacía inmóvil en el diván semioculta por cuantos plaids habíamos podido echar sobre su cuerpo, la joven apartó de pronto las manos de sus ojos” (419).

La actitud seductora y desvalida de las actrices de los dos cuentos, así como su lugar de reposo y exhibición —el diván—, termina por definirlas como divas, objetos de la mirada y el deseo masculino, y como vamps, sujetos que utilizan la sexualidad como un arma dirigida hacia los hombres. A imagen de los relatos góticos de las hermanas Bronte, sobre todo Jane Eyre, y de cuentos como “The Yellow Wallpaper” (1892), de Charlotte Perkins, las protagonistas de “El vampiro” y “El puritano” son heroínas y villanas a la vez, seres que encarnan en sí los dos polos, las dos posiciones frente a las cuales se ubican los protagonistas masculinos, quienes pretenden infructuosamente controlarlas.

Quiroga juega con las imágenes y los términos y crea narraciones góticas donde las vamps cinematográficas son vampiros reales, que no solo chupan la energía y el dinero de sus amantes, sino también su sangre: así, son capaces de llevar a la locura al más cuerdo de los hombres. A pesar de esto, y como ya se afirmó, estos personajes no son pura maldad; su comportamiento es una respuesta, y una venganza sutil, a la forma como fueron llevadas al estado en

que se encuentran: la actriz de “El vampiro” se alimenta de su “creador”, de la persona que la asesinó y la raptó; y la Ella de “El puritano” toma la vida del hombre que no correspondió su amor y la llevó al suicidio.

Quiroga escenifica, entonces, un sentido de retribución en las acciones de las

actrices y una inexorabilidad en las actitudes de los hombres. Rosales sabe que su creación va a volverse en su contra en cualquier momento y acepta ese destino al no escuchar los consejos de Grant. Por su parte, el puritano Mac Namara —luego del suicidio de la actriz— se sumerge en una rutina que recuerda el comportamiento cíclico y repetitivo de los fantasmas penantes, la cual lo lleva a la autodestrucción: "[n]oche tras noche, después de un mes de completa desaparición de Hollywood, Mac Namara asistía desde la platea del Monopole, y sin faltar a una, a las cintas de Ella" (419).

Al rescatar las conexiones románticas de las narraciones góticas, Quiroga representa un amor imposible truncado por la muerte; no obstante, se sigue manifestando en forma del idilio doloroso entre una actriz muerta que siente la mirada de su amado en la pantalla y un hombre que contempla los últimos rezagos de vida de su amada en una película. La pantalla, que en otras narraciones es un portal, se transforma en este cuento en un obstáculo para el contacto de los amantes, en una barrera impuesta por la voluntad del puritano —que opera de manera inversa a la de Rosales—. A su vez, la falta de conocimientos científicos y cinematográficos de Mac Namara —y la ausencia del omnipresente Grant y su artículo sobre los rayos N1— hace que la única manera en que se pueda romper la pantalla es con la propia muerte: "Allá, en un lugar cualquiera del mundo, el puritano de rígidos principios acababa de pegarse un tiro" (420). El suicidio que los separó en un principio los reúne de nuevo y los deja fijos en el purgatorio cinematográfico del guardarropa, en un estado de dicha "casi carnal" que completa sus vidas en la muerte.

A diferencia de los otros cuentos cinematográficos de Quiroga, donde el título incluye al protagonista y es en cierto modo explicativo, el título "El puritano" resulta un poco más oscuro: hace énfasis más en el personaje de Mac Namara y deja de lado a la actriz, quien parecería ser el personaje central. ¿Por qué centrarse en este personaje hasta el punto de nombrar el cuento en su "honor", si la trama se desarrolla alrededor de los fantasmas de los actores muertos? A pesar de no ser capaz de conjurar fantasmas a voluntad, Mac Namara posee un fuerte sentido del deber con su esposa y su hijo —voluntad dictada por su filiación religiosa y sus principios morales, su puritanismo—, convicción que lo conduce al desarrollo de los hechos: primero, al rechazar los avances de la actriz y, luego, al romper esos principios y creencias con su suicidio, en pro de su reencuentro con Ella.

Así, puritanismo y puritano son los desencadenantes de la acción en la historia,

los engranajes que posibilitan una ruptura en la normalidad fantasmal de los actores muertos. Este puritanismo, propio de las “razas rubias”, parece ser también una condición importante para el cultivo y producción del cine en los términos en que Quiroga lo considera válido. Como asevera en “La vida en el cine”,[49]

mientras en los Estados Unidos se preveían y creaban los elementos dramáticos del cine con una rapidez y seguridad de ojo que hace honor a aquella gente, en Francia e Italia, países dedicados también desde temprana hora a la pantalla, se continuaba haciendo teatro con absoluta ignorancia, rayana en la ceguera de la diversidad entre uno y otro espectáculo [...]. La culpa de esto —se dijo entonces — debe imputarse a la incomprensión que del filme tienen y tendrán las razas latinas. (177)

Según el escritor, el cine de las “razas latinas” no posee el nivel de realismo necesario para poder narrar una historia convincente, para representar la realidad, función fundamental del cine como Quiroga lo concibe: “el cine [...] pide, y la goza con inmensa fruición, la verdad misma en los movimientos, en los ademanes y en los gestos” (“Teatro y cine” 166).[50] Precisamente por esta razón, es posible comprenderlo como una fuente de horror: por su ominosa habilidad para replicar y recrear la realidad, para crear dobles y fantasmas que se mueven por las pantallas y pululan en las salas de cine.

Cabe preguntar, entonces, sin necesariamente responder, hasta qué punto “El puritano” funciona como una alegoría del cine como arte representacional, “atacado” por el espectro del sonido; esto, teniendo en cuenta que Quiroga se refiere al cine sonoro como un “arte espectral” en “Espectros que hablan”. Aunque no hay una relación directa —el cine hollywoodense de los años veinte y treinta no es un cine puritano y no hay ninguna señal que las películas de Ella sean sonoras—, el “enfrentamiento” entre el Mac Namara espectador y el espectro que pugna por salir, así como la pulsión observadora de él y la espera constante de Ella, refleja un conflicto cinematográfico, una lucha que se libra en los cines y a través de las películas. Esta lucha por el cine y su estatus, y en ciertos momentos en contra del cine sonoro, es la que libra Quiroga desde sus columnas en periódicos y revistas, así como en sus cuentos, en los que recurre a

temas y personajes góticos para hablar de temores y ansiedades —de clase, estéticas, políticas, etc.— que la nueva tecnología trae consigo. Para Quiroga, el cine es un "nuevo y serio arte" ("Los filmes nacionales" 198) que merece la atención de intelectuales y escritores, quienes, en su opinión, son los llamados a narrar historias cinematográficas que reflejen el mundo real.

Quiroga y Lugones crean cuentos icónicos del gótico latinoamericano, narraciones que tropicalizan y transforman el gótico europeo y norteamericano y lo utilizan para hablar de lo que en otras circunstancias es difícil de abordar: miedos de un país que se considera europeizado y que teme a la selva —que en principio ni siquiera se piensa como parte de Argentina, a pesar de tener zonas selváticas— o ansiedades alrededor de un arte demasiado novedoso y popular para los letrados del sur de América. Estas narraciones continúan el trabajo de los precursores del siglo XIX y abren el camino para que otros narradores rioplatenses retomen tópicos y personajes, tanto del gótico europeo como de la tradición latinoamericana.

Descendencia maldita

Temas recurrentes del gótico como la animación o posesión de objetos inanimados por fuerzas sobrenaturales —centrales en textos como El castillo de Otranto (The Castle of Otranto, 1764), de Horace Walpole, “La pata de mono” (“The Monkey Paw”, 1902), de W. W. Jacobs, o El golem (Der Golem, 1915), de Gustav Meyrink— reaparecen de manera significativa en cuentos de escritores rioplatenses de la segunda mitad del siglo XX. Es importante resaltar que reaparecen, porque ya se habían popularizado en Latinoamérica de la mano del cubano Alfonso Hernández-Catá,[51] en narraciones cortas como “Fantasmas” (1922) y “El pisapapel” (1922), y del mexicano Francisco Tario,[52] en también cuentos cortos como “La noche del féretro”, “La noche del buque náufrago” y “La noche del traje gris” (todos de 1943). En estas narraciones los objetos cotidianos se desfamiliarizan: pierden la función que tienen asignada para volver como objetos siniestros o siguen cumpliendo su función con una variante que los hace ominosos.

La escritora argentina Silvina Ocampo se ocupa de este tipo de “cosas” siniestras, con especial fruición, en muchos de sus cuentos —“El vendedor de estatuas” (1937), “La casa de los relojes” (1959), “Los objetos” (1959), “La peluca” (1961), entre otros—; “Los objetos” es uno de los ejemplos más claros que representan el retorno de lo ominoso desde los elementos más cotidianos. En la narración, una pulsera perdida y reencontrada abre un portal hacia el pasado, por el que entran otros objetos que la protagonista había ido extraviando durante su vida:

del modo más natural para ella y más increíble para nosotros, fue recuperando paulatinamente los objetos que durante tanto tiempo habían morado en su memoria. Simultáneamente advirtió que la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en temor, en una preocupación. (225)

El malestar y la extrañeza invaden a Camila Ersky al encontrar objetos que

debían haberse quedado en su memoria y, por alguna siniestra razón, entran de nuevo a su vida. Los objetos retornan aparentemente iguales a los que ella había tenido y luego imaginado, solo que ahora resultan desfamiliares por su misma familiaridad: “vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo” (226). La autora anota que el personaje, ella misma y el lector saben de qué tipo de caras está hablando, lo que le da una probada de horror a un lector que puede reflexionar sobre sus propias pérdidas, encuentros y relaciones con los objetos.

Otros escritores argentinos se aproximan a objetos góticos —narraciones, personajes, autores— tanto desde la escritura como desde la traducción. Uno de los ejemplos más importantes es la traducción que hace Julio Cortázar de los cuentos de Poe en 1956 —publicada como Obras en Prosa. Cuentos de Edgar Alian Poe, en una edición realizada en conjunto por la Universidad de Puerto Rico y la Revista de Occidente—, considerada todavía como una de las mejores. Como afirma Mario Vargas Llosa, esta traducción demuestra “un conocimiento exhaustivo de la obra de Poe” y delata “una cercanía intelectual y un amor apasionado de Cortázar por el mundo, la fantasía, los fantasmas y los traumas con los que el genio de Poe construyó su obra” (20).

Cercanía intelectual y conocimiento profundo, no solo de Poe, sino de gran parte de los escritores románticos y góticos europeos y norteamericanos, es lo que aparece en los relatos y novelas fantásticas y góticas de Julio Cortázar. Como ejemplos del género fantástico pueden citarse gran parte de sus cuentos o, por lo menos, muchos de los que pertenecen a La otra orilla (1945), Bestiario (1951), Final del juego (1956), Todos los fuegos el fuego (1966) y Alguien que anda por ahí (1977). Otros son específicamente góticos en el manejo de ambientes y personajes y se presentan al lector como homenajes o parodias del género y sus autores.

“El hijo del vampiro” (1937), uno de los primeros cuentos de Cortázar, es una corta parodia del gótico y, específicamente, de las historias de vampiros. En la narración, Duggu Van, versión cortazariana de Drácula, se enamora de Lady Vanda, hermosa joven custodiada por Lady Wilkinson, Van Helsing inglés en figura femenina. A diferencia del vampiro de Stoker, Duggu Van desea poseer a la bella joven para embarazarla y no para convertirla en su novia imperecedera. El des-ubicado vampiro sueña con una forma de inmortalidad más mundana y ligada a los cánones sociales: la paternidad, la cual consigue luego de que su hijo —fruto de la relación de una noche con Lady Vanda— ocupa físicamente el

cuerpo de su madre. Con este cuento Cortázar logra transformar el relato y la novela gótica de vampiros, al indroducir variables con las cuales se burla del género —como la afirmación según la cual la industria frigorífica hubiera indignado al vampiro—, al tiempo que lo festeja y condensa sus elementos fundamentales.

Otro cuento en el que lo gótico penetra, se visibiliza entre lo fantástico e introduce el horror es “Reunión con un círculo rojo”. Como en los cuentos góticos decimonónicos, la narración se sitúa en Europa —en Alemania—, específicamente en el microcosmos balcánico del restaurante Zagreb: “las mesas sobraban en la penumbra del salón vagamente balcánico” (139). Esta ambientación geográfica del interior del lugar resulta adecuada para una historia de vampiros, siendo descrita como un “enclave transilvánico” (140), donde meseros pálidos que aparecen de la nada sirven a los únicos dos clientes. Jacobo, uno de los comensales, observa con curiosidad a, según él, una turista inglesa a quien decide proteger, dada la forma extraña en que la observan los meseros. Lo que no sabe Jacobo, y sí la narradora de la historia, es que la “turista” está en el restaurante para protegerlo a él: ella es un fantasma que intenta, en vano, desviarlo de su destino. Como le dice uno de los meseros-vampiros, “hizo lo que pudo por evitarlo, siempre lo intenta, la pobre. Pero no tiene fuerza, solamente pueden hacer algunas cosas y siempre las hacen mal, es tan distinto de como la gente los imagina” (148).

En los dos cuentos la “barbarie” del vampiro superpone su horror a lo racional, a “lo inglés”, si se quiere, lo que destruye a los protagonistas y deja como únicos vencedores a los chupasangres silenciosos. De forma irónica, lo bárbaro-vampírico vuelve a los Balcanes y, al “invadir” Europa —como Drácula y muchos otros vampiros y fantasmas antes que él—, se codea con lo latinoamericano —ese otro invasor—, lo que empodera a los personajes e hibridiza la narración. La convivencia de lo monstruoso-periférico europeo con lo monstruoso latinoamericano permea y atraviesa estos dos cuentos, así como su novela 62/Modelo para armar (1968).

Desde el inicio, esta narración está asediada por una presencia que, aunque histórica, podría perfectamente haber sido un vampiro de una novela gótica —como Christabel, Carmilla o Clarimonda—:[53] se trata de Erzsébet Báthory, condesa Nádasdy, llamada condesa sangrienta por su supuesta afición a tomar baños en la sangre de doncellas jóvenes, a las que torturaba y desangraba en su castillo.[54] Olvidada en cierta forma por la historiografía y la literatura europea —

fuera de algunos historiadores húngaros, puede citarse La Comtesse sanglante (1962), de Valentine Penrose, y Ella, Drácula (2005), de Javier García Sánchez —, llama la atención de escritores latinoamericanos como Cortázar y Alejandra Pizarnik, quien le dedica el libro La condesa sangrienta (1971), relectura del libro de Penrose. En 62/Modelo para armar este personaje aparece como una referencia-presencia recurrente a lo largo de la narración, que se pasea entre los protagonistas:

Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Helene y en la condesa, pero la condesa era también pensar en frau Marta, en un grito, porque las criaditas de la condesa debían gritar en los sótanos de la Blutgasse, y a la condesa tenía que gustarle que gritaran, si no hubiesen gritado a la sangre le habría faltado ese perfume de heliotropo y marisma. (12)

En este juego de referencias y repeticiones creado por Cortázar, los personajes visitan y habitan espacios llenos de fantasmas que los preceden y los poseen, uniéndolos entre sí. Cortázar hila conexiones entre el pasado y el presente, al tiempo que crea genealogías imaginarias entre el este de Europa y Latinoamérica, entre el gótico europeo y su versión tropicalizada. En esta última existe un restaurante Polidor —sospechosamente similar al apellido del autor de El vampiro, John Polidori— que "seduce" y obliga a los transeúntes a entrar, así como aterradoras muñecas autómatas que aparecen y desaparecen y personajes que son reencarnaciones de asesinos sedientos de sangre.

Como Cortázar, Pizarnik también trae de vuelta la memoria de Erzsébet Báthory, pero, a diferencia del autor de Rayuela y de Penrose, crea una narración gótica que tiene como personaje central a la condesa. En las páginas del libro encontramos castillos medievales, instrumentos de tortura detallados en su funcionamiento —muchos de ellos no descritos por la poeta francesa y ficcionalizados por la argentina—, sangre de doncellas y nobles dementes. Así, Pizarnik presenta una narración impregnada de horror, que no excluye la posibilidad de maravillarse con los métodos, la eficacia y la frialdad de la condesa, lo que deja en el lector un sentimiento ambiguo en relación con la protagonista del libro. Como se afirma al final del texto, después de conocer la historia solo es posible abrazar el horror-fascinación que produce el personaje

histórico y literario:

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Solo un quedar en suspenso en el exceso de horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable. (259)

Así mismo, el cuento “Lejana” (1951), de Cortázar, conecta a un personaje latinoamericano con un personaje de los Balcanes, ya no desde el vampirismo, sino desde el tema del doble. La narración se estructura como el diario de Alina Reyes, mujer argentina que vive en Buenos Aires y sueña constantemente con una mendiga en Budapest, quien es ella misma. Esta “lejana”, como la llama Alina, parece permear toda la narración y traspasar el umbral de los sueños de la argentina, de tal manera que a medida que transcurre su escritura Alina se va convirtiendo más y más en su doble húngara. Los signos de lo gótico y lo ominoso aparecen desde el principio —Dorian Gray, palíndromos y anagramas, sueños vívidos— y llevan a Alina y a los lectores a un extrañamiento y una pérdida de la noción de lo real:

Ir a buscarme. Decirle a Luis María: “Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien”. Yo digo: ¿y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... (121)

El paso de la voz de Alina en su diario a la voz de un narrador, que cuenta el desenlace de la historia, presagia el encuentro de Alina cara a cara con su doble, el encuentro de personaje y lector con el horror, que no permite las palabras, sino solo articular un grito:

Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose. (125)

Cortázar sabe que en los relatos góticos el encuentro con el doble solo posibilita el cambio de lugar o la muerte: opta por la primera, como una forma perversa de prolongar el horror.

El tema del doble aparece con frecuencia en la literatura gótica latinoamericana, especialmente en la rioplatense. Iniciado con “Horacio Kalibang o los autómatas” a finales del siglo XIX, retorna en textos escritos en la segunda mitad del siglo XX: “Las hortensias” (1949), de Felisberto Hernández; “Lejana” (1951), de Cortázar, y “El Sur” (1953), de Jorge Luis Borges —que revela algunas características góticas—. “Las hortensias”, en particular, escenifica un ominoso juego en el que el doble se hace presente desde el principio: María, la mujer del protagonista, colecciona muñecas “un poco más altas que las mujeres normales” (178) y compone dioramas en los que cuenta la historia de cada una. Ella misma se manifiesta y se duplica en sus dioramas a través de Hortensia, muñeca modelada a su imagen, con la que logra tal indiferenciación que puede jugarle bromas a su marido:

abrió rápidamente y el cuerpo de ella se le vino encima; él lo recibió en los brazos, pero le pareció muy liviano y en seguida reconoció a Hortensia, la muñeca parecida a su señora; al mismo tiempo su mujer, que estaba acurrucada detrás de un sillón, se puso de pie. (181)

Este juego se vuelve cada vez más siniestro para Horacio, quien se familiariza más y más con la muñeca, al tiempo que se desfamiliariza con María, en una indiferenciación que abre paso al horror: “Se inclinó ante la desdichada y al besarla en la frente volvió a sentir una sensación de frescura tan agradable como en la cara de María” (183).

Doble y muñeca se entrelazan constantemente en una historia que se complica

más cuando, por un lado, se sabe que una de las criadas también se llama María y usa la ropa de la señora y, por otro, Horacio decide enamorarse de Hortensia y prescindir de su mujer. Las muñecas se constituyen en dobles ominosos que pueden reproducir sensaciones físicas —gracias a adelantos tecnológicos— y ser depositarias de espíritus: “Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?” (193). El juego de familiarización-desfamiliarización de las muñecas y los personajes de “carne y hueso” llega a tal punto en la narración que, hacia el final, Horacio, “titiritero” de muñecos en la mayor parte de historia, se convierte en una especie de muñeco: “muchas veces María iba a verle tarde en la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco” (231). Como en “El hombre de arena”, el resultado último de la imposibilidad de diferenciar entre lo real y no real es la locura y el suicidio.

Otro espacio en el que se tropicaliza lo gótico en la obra de Cortázar es el cuento “Apocalipsis de Solentiname” (1976). En el relato corto, el narrador regresa a París desde Solentiname, donde ha visitado amigos y ha tomado fotos de pinturas típicas de los campesinos de la zona, apiñadas en un rincón de la casa, “acrílicos y óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos” (83). En París, mientras espera a su pareja, empieza a pasar las imágenes en el proyector de fotos y, para su sorpresa y horror, no se encuentra con las idílicas escenas que había fotografiado, sino con imágenes de la violencia en Nicaragua durante los años setenta:

pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se venía hacia adelante, el agujero nítido en la mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y árboles. (85)

La afirmación de Derrida en Espectros de Marx, “todos los fantasmas se proyectan en la pantalla de ese fantasma” (5), funciona de manera perfecta en este caso: los fantasmas de la violencia, de los muertos, se proyectan en la

pantalla del fantasma de la Nicaragua de la década de los setenta, que se corporiza en la pared de Cortázar. Los fantasmas piden ser recordados en ese apartamento parisino: el muchacho del balazo en la frente, las “dos mujeres queriendo refugiarse detrás de un camión estacionado”, “la muchacha desnuda boca arriba” con un cable en medio de las piernas, entre otros que desfilan por la pared. Cortázar personaje y su narración se convierten en un medio para que los fantasmas puedan manifestarse, un médium fotográfico literal, y los fantasmas lo hacen, ya no en un castillo, sino en un apartamento a través de un proyector.

Otro ejercicio rioplatense de des-ubicación gótica, esta vez más contemporáneo, es la novela Beber en rojo (2001), de Alberto Laiseca.[55] Se trata de una reescritura del Drácula de Stoker —al menos en la primera parte— que sigue la misma estructura y usa los mismos personajes del clásico gótico. A pesar de la similitud, la segunda parte varía completamente el modelo del irlandés y transforma la novela en un ejercicio de desubicación y reubicación, de tropicalización del gótico. Una cita textual del comienzo de “La caída de la casa Usher” de Poe —que, a su vez, da inicio a Beber en rojo— muestra que se trata de una novela metatextual, tanto de Drácula como de gran cantidad de obras góticas:

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente hermosa del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista del melancólico castillo Drácula. (7)[56]

La novela se convierte, a medida que pasan las páginas, en un catálogo crítico de cine y literatura gótica y fantástica cada vez más delirante y referencial, hasta el punto de incluir a su propio autor como un seudónimo-doble de Drácula. Como lo afirma el mismísimo conde, “—Mr. Harker: Alberto Laiseca es... Drácula. Porque no puedo ni debo ocultarle que yo no sentiría vergüenza en firmar Los sorias como obra propia” (114). Homenaje y parodia de Drácula y su protagonista, así como del gótico en general, se conjugan en esta novela: muestra la erudición y respeto de Laiseca hacia el movimiento, al tiempo que burla y completa la transformación de Drácula, que pasa de ser un conde rumano adicto a la sangre a ser un viejo bonachón y sabio, cansado de alimentarse de los vivos

y poseer el don de la inmortalidad. Como en el relato de Cortázar, la única forma de inmortalidad que motiva y revitaliza a este vampiro es la paternidad —tema sobre el que se volverá más adelante—.

Como se ha afirmado, el mecanismo de tropicalización del gótico opera a partir de la utilización y transformación de temas, personajes y formas narrativas góticas, que autores latinoamericanos conocen y han manejado desde el siglo xIx hasta el presente. También tiene que ver con la posibilidad de transgredir una forma de escritura que es de por sí transgresiva, deconstruyéndola para criticarla y reescribirla, así como reescribir relaciones políticas y coloniales dentro y fuera del continente. Silvia Molloy, al hablar del género fantástico en Latinoamérica, manifiesta:

Llamo la atención, más bien, sobre la frecuente preocupación de este género por la historia de nuestros países y por algunos de sus acontecimientos o de sus figuras más notables. Piénsese que, para reescribir (y desmitificar) la Revolución Mexicana —ficcionalizada una primera vez, de manera realista, en la narrativa de principios de siglo— dos novelas de los años cincuenta y sesenta, Pedro Páramo de Rulfo y Los recuerdos del porvenir de Elena Garro, recurren a los fantástico. Aura de Fuentes recurre a lo fantástico para descubrir aspectos de la invasión francesa de México; Borges, en más de un texto (“La otra muerte”, “Guayaquil”, el poema “Isidoro Acevedo”), para recorrer la historia argentina; Sábato, en Sobre héroes y tumbas, para revisitar otras represiones dentro de la misma historia; Donoso, en El obsceno pájaro de la noche, para cuestionar la noción de linaje y de una historia fundacional, Cortázar, en “Apocalipsis de Solentiname”, “Segunda vez” y tantos otros relatos; Piglia, en Respiración artificial, para revelar (literalmente, en el cuento de Cortázar) lo que la historia ha hecho desaparecer. (107)

Siguiendo este planteamiento en cuanto a lo fantástico, se afirma que la tropicalización de lo gótico continúa y lleva más lejos este desvelamiento de lo que la historia ha hecho desaparecer: no solo se manifiesta, sino que muestra el mecanismo por el cual ha sido desvanecido o enterrado. Según lo enuncia Molloy,

[l]o fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora. Es una manera de expresar nuestra inquietud hacia el pasado, una vía alternativa para contar la historia. En su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa el relato fantástico se presta a tal ejercicio. (107)

Así, la narrativa gótica latinoamericana construye ficciones basadas en seres que retornan —fantasmas, vampiros, zombis— tanto al espacio de lo monstruoso —Latinoamérica—, para empoderar a narraciones y narradores, como a los contextos particulares, para traer de vuelta a fantasmas que las historias latinoamericanas han dejado de lado desde el sur hasta el norte del continente.

Unos pocos buenos amigos* del gótico trópical en Colombia

La cultura de la ciudad de Cali es una mezcla de sudor del trópico y el anhelo de los paisajes transilvánicos.

Luis Ospina y Sandro Romero Rey

* En referencia al documental de Luis Ospina Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos (1986). A su vez, el título de este documental proviene del epígrafe de la primera novela de Andrés Caicedo Que viva la música (1977): “si dejas obra, muere tranquilo, confiado en unos pocos buenos amigos”.

La película colombiana Carne de tu carne, dirigida por Carlos Mayolo, finaliza con la voz en off de un locutor de radio que anuncia el cierre de un capítulo trágico en la historia de Cali y la apertura de nuevas esperanzas para la paz, la justicia y la libertad. Este audio acompaña la imagen de una mano ensangrentada que surge de la tierra y agarra el brazo de un campesino, que, a su vez, huye despavorido al ver salir de la tierra a dos jóvenes cubiertos de sangre, musgo y helechos, que caminan juntos por un escenario cubierto de neblina, hasta llegar a un punto donde pueden ver el horizonte (figura 3).

FIGURA 3. Precedidos de una mano, los hermanos Velasco emergen de la tierra Fuente: Carne de tu carne (1984)

Este final se corresponde con el de muchas películas de horror, en las cuales lo que se suponía muerto o destruido retorna para seguir asediando. Luego de la aniquilzación del ser maligno o del cierre de la maldición —esto es, lo que se pensaba como el final de la historia—, sigue un epílogo que muestra la ineficacia del exterminio, la futilidad de enunciar un final. En la mayoría de los casos este fragmento está reservado únicamente para el espectador, con quien el director comparte el secreto de la vuelta. El "retorno de lo destruido" como no cierre se escenifica a través de diversos medios: ya sea la aparición de una parte del cuerpo —ojo, mano, pierna—, la entrada imprevista en el campo visual de la cámara del personaje que se creía muerto o la desaparición del cadáver del monstruo-asesino. Estos mecanismos, entre muchos otros, abren camino para secuelas —como en el caso de las franquicias Halloween (1978), de John Carpenter; Viernes 13 (Friday the 13th, 1978), de Sean Cunningham, y Nightmare on Elm Street (1984), de Wes Craven, y de series como La profecía (The Omen, 1976), de Richard Donner— o simplemente hacen hincapié en la dificultad de erradicar el mal.

El uso de este recurso en la película de Mayolo afirma la persistencia de diversos tipos de violencia ejercidos por generaciones de terratenientes sobre poblaciones campesinas, que no concluyen con la muerte física de los opresores: los jóvenes herederos de una familia azucarera retornan de la muerte para continuar la explotación de una forma aún más aterradora. Así, la prolongación en esta película se relaciona con la permanencia y el mantenimiento de una "tradición familiar" de abuso y desangramiento —figurado y literal— y no con la instauración de una secuela. Mayolo retoma la idea del vampiro como metáfora de la explotación y le da nuevos matices, tanto a los personajes como al entorno en el cual están ubicados: los dos jóvenes emergen de una tierra particular, cubiertos de musgo y helechos y lejos de cualquier camposanto o cementerio.

Así mismo, los dos están apartados del espacio en el cual se mueven normalmente los vampiros literarios y cinematográficos, esto es, escenarios balcánicos y centroeuropeos, castillos del norte de Europa o mansiones de Nueva Inglaterra: entornos creados por el gótico literario y empleados constantemente

por el cine de horror desde tiempos del expresionismo alemán. Tanto Carlos Mayolo como Luis Ospina, también director de cine colombiano, reinterpretan estos lugares en sus películas y abiertamente aluden al gótico, en particular al gótico tropical, término que podría describir sus primeros largometrajes —pioneros del cine de horror en el país, junto con las producciones del también caleño Jairo Pinilla—. En estos, fantasmas y vampiros habitan y se mueven por casas en Cali o haciendas azucareras en el Valle del Cauca, explotan campesinos y les chupan la sangre.

Pura sangre (1982), de Luis Ospina, Carne de tu carne (1983) y La mansión de Araucaíma (1986), de Carlos Mayolo, constituyen el corpus fílmico inicial de esta forma de gótico acuñado, ambientado y desarrollado en la ciudad de Cali, al cual se añadirían, posterior y póstumamente, algunos cuentos del escritor caleño Andrés Caicedo —Calibanismo, Destinitos fatales, entre otros—. Estas narrativas cinematográficas y textuales demuestran la simpatía de Ospina, Mayolo y Caicedo por el género, la cual nació de sus propias experiencias como espectadores de cine y cinéfilos y se desarrolló gracias a la creación y el mantenimiento del Cine Club de Cali y la revista Ojo al Cine.[1] *Como recuerda Ospina,*

al regresar a Colombia me vinculé al Cine Club de Cali de Andrés Caicedo, en el que además de exhibir clásicos del cine mundial programábamos placeres culposos y perversiones cinematográficas: Parásitos asesinos, de David Cronenberg; La noche de los muertos vivientes, de George Romero; La leyenda de Lylah Clare, de Robert Aldrich; Tráiganme la cabeza de Alfredo García, de Sam Peckinpah [...], películas que por las razones más absurdas, caprichosas y personales estimábamos por encima del "cine de calidad" que abundaba en esa época. ("Tomando el cine en serie" 273-74)

Escritores y cineastas constituyeron un grupo, que se conocería posteriormente como Caliwood, dedicado a la difusión y educación cinematográfica —en medios impresos como libros o revistas y en proyecciones y charlas en el Cine Club de Cali— y a la realización de cortos y largometrajes de diferentes temáticas. Estas iniciativas resultaron innovadoras en un país sin una infraestructura cinematográfica fuertemente establecida, a la vez que crearon

escuela, como afirma Sandro Romero, uno de los miembros más jóvenes del grupo, al formar “a toda una generación de personas vinculadas con la actividad audiovisual” (104). Dicha formación, autodidacta para muchos, acentuó la necesidad de un posicionamiento crítico frente al quehacer del séptimo arte, así como la importancia de los géneros para la praxis fílmica. De esta manera, las proyecciones del Cine Club incluían con frecuencia clásicos del cine negro y del horror norteamericano y europeo, así como westerns, filmes que daban cuenta de la fascinación de Caicedo por “la perdición, la criminalidad, el horror y sus consabidos ‘mundos corrompidos’” (Romero 110) y que sirvieron como base para los primeros largometrajes de Ospina y Mayolo.

El interés de los dos directores por el gótico y el horror se desarrolló y materializó en Pura sangre, Carne de tu carne y La mansión de Araucaíma, filmes [57] de género que homenajearon y recuperaron temas y personajes góticos, al mismo tiempo que los pusieron fuera de lugar —al distanciarse de ellos y controlarlos— y los usaron para lanzar una ácida crítica a la sociedad colombiana y sus burguesías. Esta posición no fue una novedad dentro del trabajo de Ospina y Mayolo: es posible encontrarla en muchos de los documentales que filmaron en los años setenta, sobre todo en Asunción (1975) y Agarrando pueblo (subtitulado como Los vampiros de la miseria, 1978). Este último es un falso documental que escenifica el trabajo de un grupo de documentalistas contratados por un canal de televisión alemán para retratar la miseria latinoamericana. Los inescrupulosos cineastas son representados como vampiros que, sin chupar literalmente la sangre de sus víctimas, exprimen su sufrimiento y dolor en pro de conseguir imágenes más vívidas y patéticas para su documental —que además será exhibido en Europa para una audiencia sedienta de miseria latinoamericana—. Así, el filme se presenta como una diatriba contra lo que los directores denominaron pornomiseria, esto es, el acercamiento visual manipulativo al tema de la pobreza, que documentales y películas de corte social llevaron a cabo en el país —un ejemplo clásico de este tipo de cine es el filme Gamín (1978), de Ciro Durán—.

El conocimiento del cine de horror y de los clásicos del gótico cinematográfico es claro en las puestas en escena de los dos directores, principalmente en el manejo de la estética y de las temáticas. Como afirma Ospina, refiriéndose a los programas dobles a los que solía asistir en su juventud en Cali,

de matinal en matinal y de programa doble en programa doble fui adquiriendo el gusto por el cine de horror y por las películas de serie B. No me perdía ninguna de las producciones de Hammer Films y sus diversas versiones de los mitos de Frankenstein y Drácula, con el siniestro Christopher Lee y el flemático Peter Cushing. (“Tomando el cine en serie” 270)

El aprendizaje en la sala de cine a través de las películas se mezcla con la formación académica —en la Universidad de California en Los Ángeles en el caso de Ospina y en la Universidad del Valle en el caso de Mayolo— y la participación en festivales, donde tienen la oportunidad de interactuar con famosos directores del género como Paul Morrisey y Roger Corman y actrices como Barbara Steele.[58]

Las tres películas sitúan sus historias al interior de familias o grupos burgueses del Valle del Cauca, cuya riqueza y poder, en muchos casos ilusorios o decadentes, los convierten en monstruos reales y metafóricos que destruyen lo que tienen y a quienes tienen a su alrededor, así como levantan espectros del pasado y construyen nuevos para el futuro. Pura sangre actualiza la historia de Drácula en la figura de un hacendado rico que necesita constantes transfusiones sanguíneas, para lo cual emplea un grupo de asesinos que le proveen sangre de jóvenes. Como se afirma en el periódico publicitario del filme,

en Cali, como en las aldeas de Cluj, Bistrita y el Paso Borgo existen vampiros de carne y hueso, que hunden sus dientes e inyectan agujas y luego se escapan no a los castillos o monasterios, sino a un penthouse. (2)

En estos filmes, las figuras vampíricas y espectrales, reconocibles como tales, funcionan en un entorno diferente al tradicional: el hacendado de Pura sangre es un vampiro a pesar de vivir y matar en Cali y de ser llamado el Monstruo de los Mangones; así mismo, los jóvenes de Carne de tu carne se convierten en muertos vivientes que vampirizan a los campesinos y a su propia sangre.[59] Como se afirma en ¡ACCIÓN! Cine en Colombia, el gótico tropical fue una “mezcla entre las convenciones del género literario y cinematográfico anglosajón y el mundo de tierra caliente, con el respaldo de una impecable puesta en escena” (89-90).

Ospina y Mayolo llevaron al cine temas de la literatura gótica, los cuales pasaron por el filtro de sus puestas en escena, un filtro que tropicalizó estos relatos. Como afirma Felipe Gómez,

> la propuesta estética de un gótico tropical surge entonces en el contexto político, social y cultural de la década del setenta, a partir de una lectura de cine y literatura góticos, en un doble proceso transculturador y tecnológico mediante el cual estos jóvenes creadores "tropicalizan" (Aparicio y Chávez-Silverman, 1997) la gramática canónica del gótico —la lengua del colonizador—, ajustándola a los parámetros de su realidad local y contemporánea, al tiempo que se dejan tropicalizar por sus códigos para transgredir y reescribir representaciones locales del vampirismo y el canibalismo provenientes de una amplia variedad de fuentes. (124)

Esta tropicalización de lo gótico, como se afirma al inicio de este libro, implica una apropiación de temas y personajes, así como una transformación y una transposición, un poner fuera de lugar: los fríos y lúgubres despeñaderos balcánicos o los bosques ingleses y centroeuropeos se reemplazan por las calles de una ciudad colombiana de tierra caliente y por el paisaje cálido de las haciendas azucareras; de igual manera, los condes, condesas y lánguidos fantasmas se sustituyen por fantasmas-vampiros caleños y hacendados-capos a cargo de un equipo de asesinos recolectores de sangre. Lo gótico se traslada con una gran conciencia y conocimiento del género, lo que permite que las modificaciones puedan considerarse sus partes o ampliaciones —a pesar de la desfamiliarización—, al tiempo que llegan a criticarlo e, incluso, burlarse de él y del entorno que lo recibe.

El ejercicio de tropicalizar lo gótico en estas películas responde a un interés tanto vanguardista como lúdico y subversivo: vanguardista por su intención de hacer cine de género de calidad en la Colombia de las décadas de los setenta y ochenta, donde gran parte de las películas se vinculaban con la violencia política o la comedia; y lúdico y subversivo por poner fuera de lugar temas y personajes góticos, propios del mundo europeo y anglosajón, y ubicarlos en tierras caleñas, asimilándolos directa y claramente con la burguesía local y nacional.[60]

Este interés y práctica gótico tropical del grupo de Cali funcionó hasta mediados de los años ochenta, cuando nuevos proyectos de Ospina y Mayolo los alejaron del género e hicieron que su corpus se redujera a algunos cuentos y tres películas, filmes memorables y precursores del género dentro del cine colombiano. Este capítulo se centrará en las tres películas que ejemplifican el gótico tropical que Ospina y Mayolo desarrollaron y que sirven como base para enunciar la tropicalización de lo gótico como herramienta de análisis de otros textos y películas latinomericanas.

“LA FAMILIA ES UNA MIERDA”:[61] CARNE DE TU CARNE

Roger Corman y Roman Polanski son los primeros nombres que aparecen en Carne de tu carne, en este caso no como actores —ambos fueron actores y directores—, sino como objetos-sujetos de la dedicatoria de la película. Este paratexto, además de ser un homenaje a los dos directores, sirve de entrada al filme y matiza la forma en que Mayolo abordará el horror como género: un poco de clase B de la mano de Corman —sangre, sexo, efectos especiales no muy elaborados— y un poco de transgresión de tabúes cortesía de Polanski —tabúes religiosos, sociales, políticos—. Así mismo, la dedicatoria ubica a Mayolo como heredero de una tradición cinematográfica, como parte de una línea de cineastas que se han especializado en el cine de terror y que lo han practicado hasta dominarlo. De esta manera, Carne de tu carne se presenta como una película de horror que se nutrió del género y de sus autores, que se gestó en un momento en el que este tipo de cine tuvo un pico productivo —la década de los ochenta del siglo XX— y que corporeizó lo que su director denominó gótico tropical.

En el filme, el horror surge en el seno de la familia, en el espacio de la familiaridad, que en este caso se trata de un linaje azucarero de la ciudad de Cali: los Velasco. Este grupo se muestra sólido, cerrado sobre sí mismo, hasta tal punto que no requiere ninguna intervención externa para destruir y destruirse. Esto ocurre en muchos filmes en los que el núcleo familiar es atacado y derrotado por fuerzas exteriores: desde las clásicas Poltergeist (1982), de Tobe Hooper, o Halloween (1978), de John Carpenter, hasta A Tale of Two Sisters (2003), de Kim Jiwoon, y Heirloom (2005), de Leste Chen. Las raíces del horror se pierden en la tradición filial y solo podrían rastrearse al seguir los apellidos, en un ejercicio de nemotecnia que practica Julia, uno de los miembros de la familia Velasco, quién repite como un mantra: “Antes que Dios fuera Dios y los peñascos, peñascos, los Quiróz eran Quiróz y los Velascos, Velasco”, lema de la casa de Velasco, linaje nobiliario español. Su inclusión en el filme sirve tanto para satirizar las ínflulas de grandeza de la burguesía caleña como para conectar los abusos de poder de este grupo con aquellos llevados a cabo por los españoles durante la Conquista. Robos de tierras, explotación, monopolización y asesinatos son algunos de los pilares sobre los que se sustenta la familia Velasco, grupo del cual es posible ver miembros de tres generaciones. A pesar del trasfondo social, y junto con este, Carne de tu carne es un filme de horror que introduce elementos

sobrenaturales que complejizan la historia y el contexto en el cual se desarrolla. La sangre de los Velasco lleva consigo una maldición que sostiene a la familia, al tiempo que la corroe: el deseo es incestuoso y, por sus consecuencias más literales de consanguineidad, provoca un vampirismo insaciable que demanda la sangre de los campesinos del Valle del Cauca. El deseo por la propia sangre desencadena un deseo por la sangre ajena, por la explotación del cuerpo del otro y su subyugación.

La transgresión incestuosa, tema gótico de gran importancia, se revela desde el inicio de la película: las primeras escenas muestran a una mujer agonizante que en el momento de su muerte invoca el nombre de su hermano, enunciándolo como "carne de mi carne" y "sangre de mi sangre".[62] El incesto se insinúa tanto con el dicho que delata familiaridad carnal como con la presencia de la foto de su hermano en la mesa de noche; el nieto, único miembro de la familia presente cuando la mujer expira, se hace depositario de la maldición-tradición —consanguinidad y deseo de sangre—, que recibe a través de las manos de su abuela (figura 4).

Esta maldición permea la vida de los miembros de la familia Velasco como narrativa de la película de horror y como manifestación de aspectos sociales, políticos, económicos e, incluso, físicos.[63] De esta manera, antes de hacer una contextualización temporal de la narración —en cierta forma, el cuarto donde muere María Josefa, la matriarca de la familia Velasco, es atemporal: podría ser el dormitorio de cualquier anciana colombiana de los últimos setenta años—, Mayolo introduce algunas escenas en las que se observa un grupo de hombres encargados, según dicen, de construir cercas, pero que en realidad tienen la tarea de buscar guacas —tumbas indígenas con artefactos de oro— y asesinar campesinos liberales.

FIGURA 4. Andrés, entre su abuela moribunda y la foto de su tío-abuelo, recibe el “don” de manos de sus familiares Fuente: Carne de tu carne (1984)

La presencia de este grupo y sus acciones particulares sitúan la narración en los años cincuenta del siglo xx: la época de la violencia bipartidista que devastó al país durante dos décadas. En este momento histórico, el cual estuvo saturado de una gran carga simbólica, la mayor parte de la violencia común fue motivada por la pertenencia a un determinado partido político —Liberal o Conservador— y su reconocimiento público, ya sea en forma discursiva o por el uso de colores ligados a cada tendencia —azul para conservadores y rojo para liberales—. La indiferenciación o dificultad de reconocimiento es lo que confunde al jefe del grupo de asesinos y lo lleva a matar a un pavo de un tiro en la cabeza, no sin antes enunciarle su disgusto: “siempre me han caído gordos los pavos. La mitad del tiempo son azules... la otra mitad son rojos. Siempre he desconfiado de ellos”. Para él resulta mucho más fácil deshacerse de quienes se declaran liberales o son acusados de serlo.[64]

La historia colombiana ha enunciado y construido esta época como el punto de partida de la guerra que aún se desarrolla, y con suerte llegará a su fin con los acuerdos de paz: la ubica como el inicio mítico de la maldición que ha asolado al país, idea que Carne de tu carne expresa claramente. Así mismo, la película sugiere, de manera muy rápida, que el problema tendría raíces más antiguas, las cuales se remontarían a la explotación indígena y podrían verse en el presente de la película como una maldición derivada de la profanación de tumbas. Una sola escena da cuenta de esta idea: la mano momificada de un indígena, enterrado en su tumba, queda en posición de espera y pedido cuando el jefe de los asesinos extrae una pieza de oro.

“Cali, Colombia. 6 de agosto de 1956” es el marcador espacial y temporal exacto, que no solo sitúa La Violencia como contexto amplio, sino que permite ubicar el detonante de los hechos de la película: la explosión de siete camiones militares cargados con explosivos, que arrasó al menos ocho cuadras del centro de la ciudad de Cali en la madrugada del 7 de agosto del mismo año.[65] Este suceso real, que ocurrió durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla y del cual se acuso al partido de oposición, es lo que moviliza físicamente a la familia Velasco a una de sus fincas en las cercanías de Cali, debido a los

destrozos materiales que la onda explosiva produjo en su casa citadina.

Antes de que ocurra la explosión, es posible ver al clan completo —a excepción de Enrique, oveja negra de la familia, quien vive apartado en las montañas— reunido para el entierro de la abuela y la lectura de su testamento, documento en el que María Josefa lega las acciones del ingenio azucarero a sus dos queridos nietos, Margaret y Andrés. Gracias a esta visibilización, Mayolo le da al espectador cada vez más datos para informarse sobre esta familia: imágenes del presente de la narración en la lectura del testamento y del pasado en la proyección de la película casera, en la que los personajes y espectadores pueden conocer a los muertos de la familia Velasco. Entre ellos, se destacan una monja, un médico —interpretado por Luis Ospina—, un escritor y María Josefa, a quién solo habíamos visto en su lecho de muerte.

Esta composición familiar apela a un gran número de familias colombianas de la alta sociedad, lo que convierte a los Velasco en un microcosmos representacional de las clases dirigentes del país. La rápida descripción de cada uno de ellos también se hace de manera tradicional e, incluso, estereotipada: se presenta a la monja como un “alma de Dios” y al médico como un hombre hábil y caritativo. Más adelante, es posible observar cómo cada una de las hijas de María Josefa escenifica una faceta de las clases altas —de los años cincuenta, como presente de la narración, pero también de los ochenta—: Julia es conservadora, tradicionalista, religiosa y proespañola; mientras, Ana es un poco más progresista, sin dejar de ser conservadora, y su liberalidad de pensamiento se expresa a través de una fuerte inclinación proestadounidense.

Esta escenificación evidencia la transición de las élites colombianas durante el siglo XX: el paso de un conservadurismo peninsular, europeizante y tradicionalista a un pensamiento aliado de la modernización, representada por los Estados Unidos, abocado a apoyar la explotación extranjera del país. No en vano, el segundo esposo de Ana —un estadounidense que no aparece en la película— es quien se encarga de planear y construir los ingenios de la familia.

Así mismo, militarismo y paramilitarismo son factores importantes dentro de la caracterización de los Velasco como una de las familias más distiguidas del Valle del Cauca. La presencia de militares y su relación ambivalente con ellos determina gran parte del devenir y desarrollo del clan: en el pasado uno de sus miembros principales fue un militar, al que solo vemos como fantasma, vestido con charreteras y banda cruzada, y en el presente hay un militar que se encarga

de la logística de la familia. Además, el mantenimiento del estatus económico va de la mano con la financiación de grupos paramilitares —llamados pájaros en aquella época—, liderados por Ever, mano derecha de Luis A.

Estas relaciones permiten la afirmación de Ana, “no hay como tener un militar en la familia”, así como la respuesta de Julia, “sí, pero no en el poder”, clara referencia al Gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), mandato progresista y modernizador y, por ende, enemistado con las élites tradicionalistas, aliadas del depuesto presidente conservador. Julia, encarnación de la tradición conservadora y elitista, es quien resume esta actitud hacia el Gobierno en una versión libre de la canción mariana El 13 de mayo: “el 13 de junio, la Virgen María bajó a Laureanito y subió un policía”.[66]

A pesar de no estar adheridos al Gobierno, los Velasco se benefician de los desarrollos introducidos durante el mandato de Rojas Pinilla. La tecnología, en forma del avión privado en el que llega parte de la familia, el proyector de cine, el tocadiscos y los discos de música en inglés, está reservada para los miembros de la familia, quienes pueden comprarla, usarla y manipularla, lo que revela su estatus social y su capacidad de consumo. En el contexto de aquella época, la posesión de estos objetos es un marcador de clase muy fuerte, ya que la mayoría de estos bienes habían llegado al país unos pocos años atrás, y quienes podían acceder a ellos era un grupo reducido. [67]

La movilización a la finca, luego del horror vivido por la explosión, se hace masiva y rápidamente. Todos tienen que trasladarse y, en cierta forma, están condenados a pasar tiempo juntos, en familia, alejados de la “civilización”. Así, la explosión sirve, literalmente, como un detonante para los eventos posteriores, incluido el éxodo y el comienzo de los hechos sobrenaturales. Luego del estruendo inicial, mientras los miembros de la familia Velasco corren desesperadamente por la casa, Asunción, la empleada, se encuentra cara a cara con el fantasma de la abuela, que se muestra en una silla de ruedas, rodeado de un resplandor rojizo. Este fantasma es el primero de muchos que aparecerán para sembrar el terror entre los miembros de la familia y sus trabajadores, al amalgamarse con otros elementos horríficos productos de la violencia, mas no sobrenaturales.

Aunque los Velasco tienen la posibilidad de escapar del horror de la ciudad semidestruida y del contacto con los damnificados o los cadáveres de sus conciudadanos —la radio informa sobre la acumulación de muertos en las calles

—, cargan consigo sus propios fantasmas, que se han desencadenado y acompañan a los nuevos herederos. Un destino manifiesto y, de alguna manera, atávico perfila cada vez más el devenir de los hermanos, las transformaciones que convierten a los “niños de buena familia” en muertos vivientes sedientos de sangre. Así, las circunstancias para que el deseo se desarrolle y la maldición se cumpla detonan con la inesperada movilización familiar, el viaje a La Emma y, posteriormente, la visita al tío Enrique.

Para Margaret y Andrés, adentrarse en la finca, en el mundo rural en el que pasaron tiempo juntos cuando eran niños, complejiza y desarrolla el espacio gótico en la película, el espacio gótico tropicalizado, que cada vez se va haciendo más denso y cargado. El deseo se hace más fuerte a medida que entran en la selva húmeda —este fragmento de la película se filmó en la región selvática de los farallones de Cali—, particularmente el deseo por la propia sangre, literal en el momento en que Margaret le chupa el dedo a Andrés, que se ha cortado con una planta. “La mejor forma de parar la sangre es chupando” y “todas las sangres saben igual” son frases que Margaret enuncia en este instante; de este modo, se revela una ejecución inicial de la maldición y un indicio del futuro de la familia y de los hermanos. Solo al chupar, metáfora del acto sexual y la explotación, es posible saciar el ansia por la y de sangre: acallar el deseo sexual y económico, respectivamente.[68]

Su entrada a este espacio selvático, así como la movilización en su interior, también está marcada por la presencia de la neblina, normal en las selvas húmedas y los páramos, pero cuyo aumento y densidad es cada vez mayor a medida que los hermanos pasan más tiempo en la finca y los terrenos de su familia. La niebla, literaria y cinematográfica, marca el espacio de lo desconocido —las casas embrujadas casi siempre están rodeadas de una niebla espesa, como las zonas del este europeo, donde los vampiros suelen escoger su residencia—, al igual que la llegada de lo que es potencialmente aterrador, que preside y envuelve a fantasmas, monstruos o vampiros.[69]

La neblina vincula los predios de la familia Velasco en el Valle del Cauca con el entorno de las narraciones góticas europeas; sin embargo, la naturaleza que envuelve a los hermanos es cálida, agreste y parece cobrar vida por momentos, lo que contribuye a la transformación que experimenta la pareja. La naturaleza vallecaucana funciona en clave gótica, al mismo tiempo que lo gótico se tropicaliza en estos parajes, donde los personajes pueden ser multiplicidad de seres. De esta forma, el ambiente está conectado con leyendas propias de la

región y del país: Andrés le cuenta a Margaret la historia de una mujer que mata y se come a sus hijos, por lo que es condenada a vagar por el bosque; en medio de su pena, los busca y se lamenta por ellos de una forma aterradora. Este "espanto", a quien Andrés llama Madremonte, es conocido en Colombia y en otras regiones de Latinoamérica como la Llorona.

Inicialmente, lo que parece una confusión entre el fantasma penante y el espíritu protector del monte, tiene sentido cuando, más adelante en la película, se observa a Margaret, ya casi transformada en vampiro, en busca de niños para cuidarlos y chuparles la sangre —a la Llorona se le imputa el robo de niños, ya sea para reemplazar sus hijos muertos o para alimentarse de ellos— y casi fusionada con la naturaleza, cubierta de hojas y musgo, mientras emite sonidos animales — la Madremonte es descrita como una mujer con características animales y vegetales—. De esta manera, en su transformación se mezclan estos dos personajes de las leyendas populares colombianas con personajes del gótico literario y cinematográfico (figura 5).[70]

FIGURA 5. Margaret emerge de la selva, transformada en un vampiro-vegetal, similar a la representación de la Madremonte Fuente: Carne de tu carne (1984) y Cuentos de espantos y otros seres fantásticos del folclor colombiano (2004)

El desarrollo del personaje de Margaret evoca las leyendas de las mujeres-monstruo que asedian los bosques y las selvas de Colombia y, al mismo tiempo, guarda similitudes con Carmilla, protagonista de la novela gótica del mismo de nombre, de Joseph Sheridan Le Fanu, escrita en 1872. En el relato, Carmilla, hermosa vampira y última heredera de un noble linaje, seduce y desangra a una joven doncella que habita en un castillo que la vampira encuentra en su camino, lo que la convierte en blanco de la venganza del padre de la jovencita. Obra maestra de la literatura gótica y modelo de la historia de vampiros —incluida Drácula—, CarmiUa se convierte en una referencia importante para la construcción de la protagonista de Carne de tu carne. Margaret, como Carmilla, llega del exterior a pasar tiempo con una familia —en este caso la suya—, seduce a quien parece puro e inocente —es decir, Andrés— y, finalmente, se revela como una vampira sedienta de sangre.

Aunque la transformación afecta a los dos jóvenes, Margaret lleva la delantera frente a su medio hermano: desde el principio, se presenta como incitadora y acoge con simpatía a los fantasmas y la maldición familiar. Su papel en la película subvierte y pone fuera de lugar las dos imágenes femeninas tradicionales de las narraciones góticas, la heroína y la villana, convirtiéndolas en una sola. Es heroína debido a que es víctima de circunstancias que la preceden y la ubican en situaciones extremas —cometer incesto, ser perseguida y asesinada— y es villana porque acoge dichas situaciones y las transformaciones consecuentes y se regodea en ellas: disfruta la transgresión y su paso por estadios animales, incluso convertirse en vampira. Margaret es, a la vez, Mina y Lucy, re-ubicadas en un contexto tropical.

El entorno donde se mueven los dos hermanos, que posteriormente será asediado por ellos, no es un espacio natural sin intervención humana; por el contrario, la presencia humana está casi completamente controlada por la familia Velasco. Los campesinos que es posible ver son aquellos que trabajan para la familia o son controlados y explotados por ella de alguna manera; más específicamente, solo quienes trabajan para los Velasco tienen nombre —o, al menos, es posible

escucharlo en el filme— y existen como sujetos individualizados: Asunción, la empleada de la casa, Florentino, el mayordomo de La Emma, y Ever, el conductor y matón de Luis A.

El resto de campesinos —la partera y su esposo, la esposa de Florentino y todos los hombres, mujeres y niños que el militar reúne en la escuela cuando está buscando a los adolescentes perdidos— permanecen en el anonimato, como fichas que la familia mueve a su gusto y de las cuales se puede deshacer dependiendo de sus posiciones políticas; esto es posible observarlo al principio de la película, cuando los pájaros, en cabeza de Ever, juntan cadáveres de campesinos liberales.

Algunos de ellos son conscientes de la explotación y el desangramiento al que son sometidos, así como de los secretos que oscurecen el linaje de sus patrones.

La esposa del mayordomo parece conocer la historia de incesto de la familia o, por lo menos, intuirla, al responderle a Margaret sobre la razón de la extrañeza de los anturios de La Emma: “porque se cruzan entre ellos, y por eso se degeneran”. Su respuesta y su mirada delatan conocimiento y desagrado sobre la historia familiar, al igual que informa sobre la proximidad del incesto en la narración y sus resultados.

De manera similar a lo que ocurre con la neblina, la naturaleza refleja y revela las transformaciones de los hermanos: el entorno natural que rodea a la familia Velasco parece influir en la maldición o haber sido influido por ella. En cualquiera de los dos casos, desempeña un papel importante, análogo al que ejerce en las narraciones góticas europeas, donde los desfiladeros, montañas, pantanos y bosques, así como los castillos o mansiones, influyen y permean a los personajes monstruosos o fantasmagóricos, al tiempo que son expansiones de sí mismos, hasta el punto de poder controlarlos.[71]

En este sentido, los espacios de la película responden a una estructura piramidal: en la base está Cali y su ordenamiento citadino y en la cumbre está San Antonio, la casa donde vive Enrique. Esta finca, alejada de todos y de todo, es la personificación del ostracismo de Enrique y el lugar de su “destierro”; es el castillo embrujado donde los jóvenes consuman el incesto y se transforman en monstruos. No en balde, la casa lleva el nombre del santo anacoreta que fue tentado por el mal durante su estadía en el desierto. Los adolescentes van subiendo, literalmente, hasta encontrarse en el castillo tropicalizado, donde

Enrique, cual dragón o monstruo policéfalo, guarda los secretos de la familia en un arcón y los comparte con ellos antes de suicidarse, doliente por su amada hermana.[72]

La transformación, que ha ido gestándose en la travesía-subida, en el paso por una naturaleza cada vez más agreste, cada vez más neblinosa, se hace clara en el momento en que los jóvenes se cambian de ropa en casa de Enrique. Andrés se viste con prendas que, se supone, son de Enrique y Margaret usa un vestido blanco que pertenecía a María Josefa, el mismo que la abuela tiene en la foto que Enrique está mirando: con trajes ceremoniales, los jóvenes encarnan a sus familiares incestuosos, toman su lugar en la historia familiar e incorporan la maldición.

Lo que había sido juego, invitación, preámbulo, se convierte en realidad consumada, en sexo incestuoso, presidido por los fantasmas de la familia Velasco. El tío Enrique es el primero en aprobar, a carcajadas, la relación sexual de sus sobrinos, como si al reírse reconociera la inevitabilidad de la maldición. Su fantasma aparece sentado en la escalera, rodeado de neblina, similar al fantasma de María Josefa que se presentó en la casa de Cali luego de la explosión. Después de esta aparición emerge un diorama fantasmal de la familia, en el que es posible reconocer los espectros de algunos familiares de la cinta casera: el doctor Rafael Francisco Vallecilla, la hermana Emilia, María Josefa, el escritor y, como aditamento, el fantasma de un militar, ataviado a la usanza del siglo XIX; surgen envueltos en neblina, a contra luz y recitando letanías incomprensibles, que bien podrían ser fragmentos de diálogos mezclados o un rosario de oraciones recitadas en distintos tiempos.

Al verlos, Andrés parece sorprendido y asustado; por el contrario, Margaret se deleita en su presencia y los observa mientras besa a Andrés. Como si la escena no fuera suficientemente perturbadora, los fantasmas, luego de su aparición y ante los ojos de los jóvenes, se transmutan en diferentes animales: un ganso, una cabra, un cerdo, transformaciones que ligan lo fantasmal con la animalidad del deseo, que es lo que acosa constantemente a los jóvenes y los lleva a un deterioro cada vez mayor (figura 6).[73] Los fantasmas asedian a los jóvenes en pro del incesto, como salvaguardas de la maldición y el deseo visceral por la sangre: persiguen a Margaret y Andrés hasta que vuelven a tener sexo ante su mirada vigilante y excitada. Este sexo incestuoso permite y perfecciona su transformación en vampiros, en chupadores de sangre propia y ajena, quienes no tienen ningún reparo en dispararle a Ever sin ninguna premeditación —lo que

resulta, paradójicamente, una forma de retribución— o robar bebés para alimentarse.[74]

FIGURA 6. Fantasmas de la familia Velasco Fuente: Carne de tu carne (1984)

Nota: Puede reconocerse al médico, al militar, a la monja y a la abuela María Josefa. Posteriormente, los fantasmas se transforman en diferentes animales domésticos.

Mayolo transporta y transforma el mecanismo de vampirización: a diferencia de los relatos tradicionales de vampiros, en la película no hay un ente que se pueda considerar como el origen de la maldición-infección; no hay un conde o extraño forastero que se presente para chupar la sangre o buscar a su amor perdido y, así, se trasmita el mal. La maldición circula por las venas de la familia completa: se transfiere por la sangre, pero por una sangre que es linaje, tradición infectada por el incesto y, también, historia infame de explotación e injusticias. Son los fantasmas de la familia —ominosos en su retorno y reconocimiento— quienes incitan al incesto, así como tientan y permiten la repetición de la maldición. En contraste con el Drácula de Stoker, el sexo y el incesto aparecen de entrada en la película de Mayolo y se presentan como tal, a pesar de su carácter tabú; a su vez, la metáfora del burgués como chupasangre es más clara y está liberada de la necesidad de ubicar a este monstruo en el lugar del otro.[75] No obstante, como en Drácula, el sexo hace parte del mecanismo de transformación que convierte a dos adolescentes en vampiros incestuosos.

A pesar del elemento terrorífico —apariciones fantasmales, vampirismo—, y a través de este, en la película es claro que las diferencias sociales funcionan como un maleficio igual de poderoso que las maldiciones sobrenaturales. Gracias a este conocimiento, Florentino le refuta al esposo de la partera la existencia de una entidad como el duende: “—si perros muertos amanecían todos los días muertos en mi tierra, las siembras amanecían revolcadas, las paredes embadurnadas de sangre [...]. —¡Qué duende ni qué diablos! ¡Era la chusma! Por eso estamos aquí de cuidanderos”. Niega la existencia del duende y acusa de su situación subalterna a la violencia política, a “la chusma” que lo sacó de su tierra y lo obligó a trabajar para terratenientes azucareros.[76]

Siguiendo la tradición gótica, los hermanos deben morir y ser enterrados luego de infectarse, para completar su transformación y retornar como muertos vivientes. Esta es la labor de Florentino, Van Helsing involuntario, quien asesina

a los hermanos para rescatar a su bebé y, luego, los entierra en el monte, bajo una vegetación tropical y húmeda. Lo que debería ser el final de la vida de los personajes, y de la película, se convierte en una continuación indirecta, que invita a pensar que la tradición-maldición de la familia Velasco se expande, en vez de eclipsarse con el asesinato de los dos herederos. Dicha expansión ocurre, ahora, bajo formas más brutales y explícitas, así como más difíciles de erradicar, ya que la muerte no es una posibilidad para ellos. El vampirismo que la familia ejerce se hace literal y visceral, al tiempo que se inmortaliza, al entrar a ser parte de la tradición monstruosa del Valle del Cauca y de los terrores de sus habitantes.

Horror sobrenatural y horror social conviven y se mezclan en Carne de tu carne, lo que fortalece el filme y lo hace crítico frente a la realidad de la sociedad colombiana. Que las dos formas de horror provengan de la familia Velasco, de la maldición inscrita en un linaje que convierte a sus herederos en muertos vivientes sedientos de sangre, es la fórmula que usa Mayolo para denunciar del desangramiento de campesinos y trabajadores por parte de las burguesías azucareras. Así, el Ever matón, sarcástico y desalmado es igual de aterrador que la Margaret vampira, enloquecida y cubierta de vegetación: los dos encarnan una violencia constante, sin fin, que empezó en la década de los cincuenta y aún no termina del todo. Así, Ever no es un nombre elegido al azar, más si se piensa como una perversa profecía de la pervivencia del paramilitarismo y su auge a finales del siglo XX y principios del XXI.

Mayolo construyó una película en la que elementos del gótico literario y cinematográfico y características propias de la historia y la sociedad colombiana están tan imbricados que es difícil separarlos, lo que genera un producto gótico tropical, como él mismo lo denominó. Filme híbrido, donde Margaret es al mismo tiempo Carmilla y la Madremonte-Llorona —fusión propia de las criaturas creadas por Roger Corman— y el horror que la familia Velasco produce proviene tanto de su participación activa en la violencia bipartidista colombiana como de sus fantasmas y vampiros literales.

Sangre, sangre, Pura sangre

Un rastro de sangre. La cámara sigue las manchas en el suelo y encuentra cadáveres. Un gallo es el único ser viviente en la casa por la que se mueve el ojo cinematográfico. Zoom a una gran mancha de sangre en una cama, que poco a poco va cubriendo la totalidad de la pantalla, donde aparece el título: Pura sangre.

La secuencia inaugural de la película de Luis Ospina demuestra que el espectador tendrá un acercamiento a —y una inmersión en— la sangre en diferentes acepciones, como una presencia constante y fundamental a lo largo del filme. Permea el título y el desarrollo de la trama de una manera tal que, desde el principio, Pura sangre se presenta como una obra de horror gótico —específicamente gótico tropicalizado—, que hace más énfasis en el horror producido por los

personajes y la historia que en la fragmentación literal del cuerpo, como sería el caso en una película gore o splatter.[77]

Estrenada en 1982, un año antes que Carne de tu carne, el filme es una reescritura —y refilmación— de dos historias de diferentes orígenes que se fusionan en un nuevo relato: el mito del vampiro, particularmente la historia de Drácula, y las noticias sobre los asesinatos del llamado Monstruo de los Mangones, asesino en serie colombiano activo durante los años setenta. El enigma del asesino en serie nunca capturado es hipotéticamente resuelto por Ospina a través del mito del vampiro: relata la historia de un oligarca que solo puede mantenerse con vida al extraerla de los demás, chupándoles el líquido vital.

En Pura Sangre, al igual que Mayolo en Carne de tu carne, Ospina sitúa al vampiro en la alta sociedad caleña, específicamente en don Roberto Hurtado, un magnate azucarero que debido a una rara enfermedad debe recibir constantes transfusiones de sangre de jóvenes de su mismo sexo. Esta enfermedad, extraña para el entorno donde se produce, es explicada al hijo de don Roberto en inglés —luego que el médico regresa con el anciano de los Estados Unidos—, sin ningún tipo de subtítulos o traducciones, y no se vuelve a mencionar como tal a

lo largo de la película.

La explicación científica del padecimiento de don Roberto no tiene cabida en Pura sangre, como sí la tendría en una cinta de ciencia ficción: lo que se enfatiza en el filme es la necesidad de las transfusiones y las consecuencias de aquel mal, así como la relación que este tiene con una lengua imperial como el inglés. De manera velada, se acentúan los orígenes anglosajones del gótico como género escrito en su mayoría en inglés, al tiempo que se hace referencia a los Estados Unidos como el "vampiro" de Latinoamérica —sus habitantes son los únicos que pueden explicar la enfermedad, porque la conocen muy bien—.

Don Roberto es, entonces, un vampiro complejo, diferente, que no puede extraer él mismo la sangre de sus víctimas, como los vampiros "tradicionales", sino que necesita un tercero que medie en su consecución, en este caso, un grupo de asesinos. Este desangramiento de jóvenes del mismo sexo con ayuda de un grupo de servidores remite, de nuevo, a la imagen de la condesa Erzsébeth Báthory, a la idea del noble que se aprovecha de la vida de sus subalternos. Así, un vampiro sobrenatural —Drácula, el muerto viviente con poderes demoníacos — y un vampiro figurado —la condesa Báthory, asesina en serie que desangra por placer— dan forma a don Roberto, el pálido y frágil anciano que se "alimenta" con la sangre de jóvenes caleños. Conde y condesa son trasladados a tierras cálidas, donde se "azucaran", pero no pierden sus costumbres transilvánicas.

Quebradizo y débil en la superficie, el vampiro de Pura sangre personifica multitud de elementos característicos del gótico, desde el comienzo de la película. No solo representa a Drácula y Báthory a nivel intertextual: don Roberto es, a nivel narrativo, el rico terrateniente que maneja los ingenios con mano dura, explotando a los trabajadores y calculando todos los movimientos financieros; además, es abuelo y padre, miembro de una familia del que todos se preocupan. Así mismo, es el Monstruo de los Mangones, chupasangre de niños y adolescentes caleños. Esta multiplicidad de personalidades se exacerba por la presencia del grupo que sustenta y provee la sangre al empresario-vampiro: su hijo, Adolfo, encargado tanto de la empresa como de construir el sistema que mantiene con vida a su padre; Perfecto —interpretado por Carlos Mayolo— y Ever, conductores de la familia, y Florencia, la enfermera.

El don Roberto viejo y acabado, postrado en una cama de hospital, bajo el cuidado de una monja, parece reflejar un interés del director por escenificar a un

ser inocente, vencido, que desconoce todo el aparato que lo mantiene con vida. Efectivamente, no sabe cómo llega la sangre que le transfieren diariamente, pero la ilusión de que sea un viejecito amable y decadente se difumina a medida que vemos cómo actúa y ordena actuar a sus subordinados, esto es, cómo se manifiesta su multiplicidad. Si su cuerpo está deteriorado, su mente y su energía son las de un estanciero que se indigna y trata de canallas a los periodistas que critican el acaparamiento de tierras y la explotación, al igual que decreta mano dura con los trabajadores que piden mejores condiciones laborales.

Don Roberto ha sido y sigue siendo, aun en su agonía, un vampiro que construyó su fortuna sobre el trabajo mal pago y las tierras robadas de campesinos del Valle del Cauca y que, gracias a su enfermedad, encarnó el vampirismo literalmente, de forma similar a los herederos de la familia Velasco en Carne de tu carne. A través de su enfermedad y los medios para curarla, también encarna la abyección perversa como la caracteriza Julia Kristeva, es decir, la capacidad de transformar la ley y la prohibición en pro de sus intereses personales: así, don Roberto es “un déspota progresista que vive a instancias de la muerte” (15; traducción del autor).

Aunque las escenas de violencia y sexo corren a cargo del grupo de asesinos que proveen la sangre, y es más frecuente ver a don Roberto como un vampiro socioeconómico, Ospina inserta imágenes provenientes de la tradición visual gótica que, tropicalizadas, dan cuenta de la transformación producida por la sangre en el magnate azucarero. Varias veces en el filme la cámara enfoca a don Roberto a través de la cortina que delimita su habitación; la silueta que se observa es muy similar a la sombra del conde Orlok, protagonista del filme Nosferatu, de F. W. Murnau: nariz ganchuda y manos y uñas largas que semejan garras. De esta manera, solo por medio del filtro de la pantalla es posible contemplar la verdadera proyección de don Roberto (figura 7).

FIGURA 7. Las famosas escenas de la sombra del conde Orlok sirven como subtexto para la representación de don Roberto Fuente: Nosferatu (1922) y Pura sangre(1982)

Otra imagen que da claves sobre la naturaleza del terrateniente y remite a un tropo gótico es la que lo muestra como voyerista —desde diferentes perspectivas, el gótico ha explorado el tema de ver y ser visto en cuentos clásicos como “El hombre de arena” y “Berenice” y en relatos cinematográficos como Peeping Tom (1960), de Michael Powell, y Hush... Hush, Sweet Charlotte (1964), de Robert Aldrich—. Con un sistema de cámaras instaladas en diferentes partes del hospital y de su casa, controladas desde su habitación —como en Carne de tu carne, solo las élites dominan la tecnología—, don Roberto espía a Florencia cuando ella se cambia de ropa, al tiempo que le indica a través de un micrófono qué tipo de uniforme debe usar (figura 8). La sexualidad exacerbada, característica del vampiro romántico, está contenida en don Roberto debido a su edad y su condición de salud, por lo que recurre a la observación como única realización sexual. El ojo de la cámara se convierte en el órgano deseante, no solo de la cámara de seguridad, sino también de la cámara fotográfica de Perfecto, quien toma fotografías de él y sus amigos, mientras violan y asesinan adolescentes, únicamente por el placer que le produce observarlas después.

National

FIGURA 8. Cámara de seguridad a través de la cual don Roberto espía a Florencia, mientras ella se cambia de ropa Fuente: Pura sangre (1982)

A semejanza de la condesa Báthory y a diferencia de Drácula, don Roberto es un vampiro que se vale de una “red de apoyo” para sobrevivir. Esta red está constituida por sus empleados más cercanos y basada, como la mayoría de sus negocios, en trampas y chantajes: Adolfo obliga a Perfecto, Florencia y Ever a dotar a su padre de sangre cuando sea necesario, luego de encontrar los negativos que los delatan como asesinos y violadores de adolescentes, pasatiempo compartido por los tres personajes. Debido a que ninguno puede negarse, aceptan el trabajo y se transforman en los colmillos hipodérmicos del vampiro.

En un puente que liga a Carne de tu carne y Pura sangre, los empleados más cercanos de las familias están “contaminados” por la maldad que emana de ellas: constituyen la mano negra que elimina los adversarios y se encarga del trabajo sucio. A través de estos personajes, la violencia histórica y política se presenta como una característica constante, con dos matones que se llaman Ever; eficaz, en la figura de Perfecto, asesino versado en fotografía y montaje, y endémica, dado que todos son colombianos típicos, miembros de familia y con trabajos convencionales. A su vez, representan diferentes facciones del conflicto: en el filme de Mayolo, Ever representa a los nacientes grupos paramilitares, y en el de Ospina, Perfecto y Ever son exmilitares que se regodean al compartir anécdotas sangrientas sobre sus respectivas campañas, mientras esperan su turno para violar a los jóvenes desangrados por Florencia.

El método de desangrar, violar y abandonar el cuerpo en un terreno baldío recrudece y, a la vez, desubica los métodos del vampiro europeo. Así, los lleva al terreno de la violencia colombiana, motivada, primero, por diferencias partidistas y, posteriormente, por el deseo sádico de destruir el cuerpo del otro y extraerle hasta la última gota de sangre, al exprimirlo y vejarlo en su totalidad. Además, esta puesta en escena de la forma de conseguir la sangre rescata y reubica el deseo sexual del vampiro, que parecía perdido en la persona de don Roberto, y lo difiere a Perfecto y Ever.

Este deseo sexual es transgresor y perverso en la medida en que solo se dirige

hacia adolescentes y niños. Como Carmilla, don Roberto depende únicamente de la sangre de humanos del mismo sexo, pero, a diferencia de ella, no debe seducir a sus víctimas para conseguir el líquido vital. Literalmente, el proceso está en manos de Perfecto y Ever, quienes atraen adolescentes homosexuales —en algunos casos niños— y los violan después que Florencia les ha extraído la sangre del cuerpo. Esto los ubica en el terreno no solo de la pedofilia, sino también de la necrofilia: llevan al extremo los tabúes sociales que se encargan de romper.

Ospina recurre a diversas fuentes literarias y cinematográficas para construir su vampiro. Por un lado, el Nosferatu de Murnau le da forma a la imagen de don Roberto: un ser envejecido, de aspecto repulsivo y con una sexualidad truncada que solo puede experimentar a través de la observación; como afirma David Hogan, en Dark Romance, “el conde Orlok está totalmente desprovisto de atractivo sexual; es, de hecho, repelente, casi insectoide en apariencia” (138; traducción del autor). Por otro lado, las figuras de la condesa Bathory y Carmilla —y sus respectivas encarnaciones fílmicas de la mano de Hammer Films en Condesa Drácula (Countess Dracula, 1971), de Peter Sasdy, y Las amantes vampiro (Vampires Lovers, 1970), de Roy Ward Baker— permean parcialmente a don Roberto, pero sobre todo a Perfecto y Ever, quienes reemplazan lesbianismo por homosexualidad.

La escena en la que Florencia, Perfecto y Ever salen de cacería a un bar y seducen a dos adolescentes homosexuales ilustra la tropicalización —como mecanismo que desubica y reubica, homenajea y se burla de personajes y temas — que Ospina lleva a cabo con la tradición gótica cinematográfica. Obligados a conseguir víctimas jóvenes para saciar la sed de sangre de su patrón, el grupo de matones decide hacer el trabajo, al tiempo que satisfacen su propio impulso sexual. Las tabernas húngaras, donde las sirvientas de la condesa Bathory acuden a cazar jovencitas, y los salones palatinos, donde Carmilla busca sus presas femeninas, se convierten en un club gay, en el que se escuchan boleros cantados por un travesti que imita a Olga Guillot. De igual forma, las mazmorras y habitaciones de los castillos, donde las jovencitas son asesinadas, se trasladan a una finca de tierra caliente llamada La Dicha, espacio de seducción, sedación —con drogas psicoactivas— y violación de los adolescentes.

Ospina pone fuera de lugar personajes y temas para después reubicarlos en otro entorno, donde se transforman, pero se mantienen reconocibles. En este proceso conserva y usa el efecto transgresor de la sexualidad del vampiro y sus

ayudantes —central en la literatura de vampiros desde la novela de Sheridan Le Fanu y en el cine desde la versión de Drácula de 1931—: subraya la homosexualidad, la pedofilia y la necrofilia de sus protagonistas y recurre, en algunos momentos, a una estética sexplotativa (sexploitation), común en el cine de horror de los años sesenta, setenta y ochenta.[78]

A diferencia de muchos largometrajes que mezclan sexplotación con horror y centran parte de la atención del filme en la presencia de mujeres desnudas y primeros planos a sus senos —como La ragazza che sapeva troppo (1963), de Mario Bava; El gato de las nueve colas (Il Gatto a nove code, 1971), de Dario Argento; los filmes de vampiros de Jean Rollin, como Le Viol du Vampire (1968) o Desnuda entre las tumbas (Le vampire nue, 1970), o la ya nombrada Las amantes vampiro—, en Pura sangre la referencia visual constante, acompañada por acercamientos, es a las nalgas de diferentes personajes masculinos, desde los cadáveres del comienzo de la película hasta los mismos asesinos. La cámara se complace al observar y exhibir traseros de hombres, ya sea con movimientos de avance en general o con cámaras subjetivas, cuando se trata de los ojos de Perfecto y Ever que se posan sobre las nalgas de sus víctimas.

El uso de este recurso hace hincapié en el sexo y en la sexualidad de los personajes vampíricos; no obstante, la escenificación se desarrolla de una manera poco seductora: las tomas a las nalgas de los muertos son grotescas y gran parte de los otros acercamientos son a los pantalones, lo que niega durante toda la película cualquier escena que implique desnudez completa o sexo explícito. Así, se revela un tono burlesco y crítico que permea la narración y la puesta en escena de los temas que se han adaptado y homenajeado, así como introduce toques de humor negro que hacen aún más siniestra la historia.

Solo con esto en mente podría entenderse que uno de los asesinos se llame Perfecto, que la finca donde matan y violan a las víctimas se llame La Dicha y que el desenvolvimiento de los hechos lleve a que los culpables de los asesinatos salgan airosos y don Roberto se convierta en una especie de santo. Estas vueltas de tuerca no serían posibles si Ospina, desde las primeras escenas, no acentuara la manipulación a la que están sujetos tanto los personajes como la película misma. Las escenas que continúan después de la pantalla roja con el nombre del filme muestran a Perfecto en un cuarto oscuro —una atmósfera bañada por luz roja—, en el momento que revela las fotos y monta los negativos de tal manera que todos queden en una sola hoja (figura 9).

Estos negativos —teñidos de rojo, a pesar de estar en blanco y negro— son los que permiten el chantaje de los asesinos y la puesta en marcha de las muertes producidas por el Monstruo de los Mangones; de esta manera, constituyen importantes antecedentes de la narración. Además, son indicios de la forma en que está construida la historia, de los montajes que posibilitan que los personajes puedan llevar una doble vida: don Roberto parece un empresario respetable, pero en realidad es un vampiro explotador; Perfecto trabaja como fotógrafo y chofer, al igual que es un asesino y un violador; Ever es un padre de familia trabajador y, a su vez, comparte las mismas aficiones de Perfecto y Florencia. Así mismo, el montaje permite que los hechos lleven a equívocos constantes que requieren manipulación: el encuentro azaroso de los negativos, la construcción de la historia del Monstruo y las hipótesis periodísticas, según las cuales el homicida es un “homosexual adinerado”, un “sádico sodomita” o un vampiro.

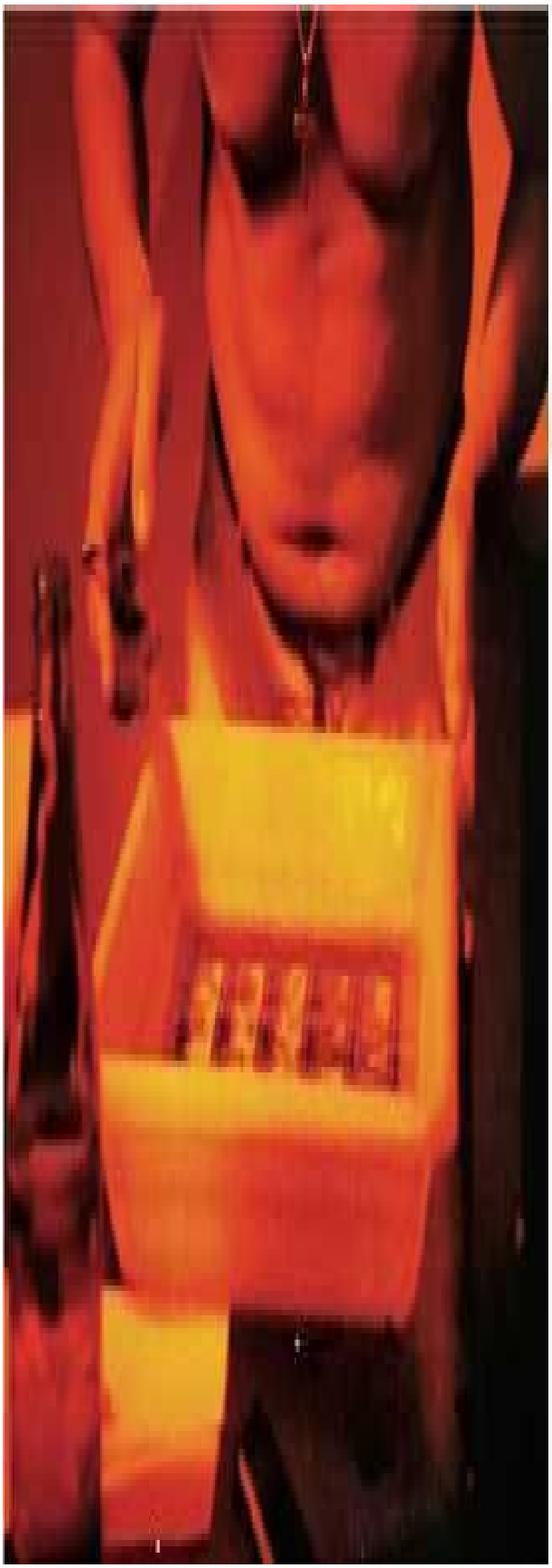


FIGURA 9. Perfecto observa las fotos, mientras las revela y se regodea en sus contenidos Fuente: Pura sangre (1982)

Nota: Ospina construye la escena de tal forma que el crucifijo del asesino queda encima de las fotos de los asesinatos.

La construcción de los hechos como un montaje llega a tal punto que don Roberto no sabe de dónde proviene la sangre, es decir, ignora que él es el Monstruo de los Mangones. El reconocimiento de la procedencia de la sangre rasga el velo y enfrenta a don Roberto con Adolfo, quien le recuerda a su padre que ellos no son tan diferentes, a pesar de las circunstancias que los rodean: "Cuál es la diferencia entre estafar a la gente, que es lo que ha hecho usted toda la vida, y contrabandear. [...] Usted se la pasa aquí encerrado sin saber de dónde viene la sangre que lo mantiene vivo". Este hecho precipita la muerte de don Roberto, quien, al ser ensartado con una estaca, escupe sangre —como buen vampiro de película gótica—, y lo hace sobre la azucarera —como buen vampiro tropicalizado—. Luego, Adolfo lo desconecta, quema los negativos de las fotos y se dispara en la cabeza.

Como en Carne de tu carne, lo que parece el final solo es un nuevo comienzo para quienes van a seguir siendo la fuente del horror. La muerte de los cabecillas de la familia Hurtado —responsables de robos, explotaciones y asesinatos— no representa el fin de los crímenes, ya que quienes sobreviven —los sádicos que materializan el desangramiento— se van a encargar de continuar el legado sin que nadie lo impida. Así, Ospina y Mayolo rechazan una lectura optimista del cambio histórico, es decir, la idea según la cual si muere el personaje o los personajes que escenificaban el pasado caduco y destructivo, puede producirse un cambio histórico significativo, lectura que aparece en obras como Los funerales de la Mamá Grande, de Gabriel García Márquez, o El gran Burundú-Burundá ha muerto, de Jorge Zalamea.

En Pura sangre, el patriarca moribundo se mantiene con vida —una vida-muerte vampírica— a través de medios artificiales, con el propósito de sostener el sistema socioeconómico que representa y los diversos grupos de personas que se benefician con su quehacer Adolfo —el grupo de asesinos, la familia Hurtado—. Lo que se comprende al final de la película, y durante Carne de tu carne, es que

el sistema está tan fuertemente instaurado que no termina con la muerte del vampiro, ni con la muerte de ninguno de los miembros de su familia; posiblemente, no terminaría ni siquiera con la destrucción de la familia en su totalidad, debido a su expansión y arraigo dentro de una estructura de clases.

Luego de la muerte de don Roberto y la parálisis de Adolfo, Florencia, Perfecto y Ever, reunidos en un pícnic familiar, se enteran a través de la prensa de la captura del supuesto Monstruo de los Mangones —en este momento están completamente seguros de no ser vinculados con los hechos—. En el periódico se afirma que el confeso asesino es un hombre negro, sin hogar y con graves problemas mentales, que se hace llamar Babalú, a quién la policía apresa y salva del linchamiento. De nuevo, el humor negro y el sarcasmo funcionan de manera ejemplar, ya que son los mismos habitantes de Cali quienes encuentran y construyen un chivo expiatorio absolutamente lumpen —negro, pobre, loco e indigente—, que se inculpa a sí mismo en su delirio. La selección del nombre no es azarosa: como el Babalú Ayé de la religión yoruba, este Babalú representa y encarna la enfermedad —mental, que supuestamente lo llevó a cometer los asesinatos—, a la vez que se convierte en el remedio que soluciona y cierra el caso, lo que crea una ilusión de seguridad. Él es el pharmakos que purifica la adolorida sociedad caleña.[79]

Las circunstancias juegan de nuevo a favor de las élites y los asesinos: se propicia un nuevo montaje que sitúa a Babalú como prototipo del asesino fruto del maltrato social, pero lo suficientemente loco para que se pueda ignorar su discurso. En una entrevista televisiva hecha por el mismo Ospina —dentro de la película y como personaje ausente que solo deja oír su voz—, el hombre explaya todo su delirio y culpa, entre otras cosas, al pueblo, al magnetismo y a las potencias divinas e infernales:

Quiero manifestarles a todos los oyentes y a todos los televidentes, y al público en general, que franca y categóricamente este pueblo ha abusado mucho de mí; no he tenido más que mugre y barro [...]. Yo no soy culpable de lo que hago, debe ser por algo magnético o por un mandato de la divina Providencia, o debe ser que llevo el diablo dentro. (Pura sangre)

El cinismo de las élites se introduce, también como delirio, dentro de la verborrea de Babalú, quien, en pro de la tranquilidad de las familias prestantes de Cali, afirma que “si yo he sembrado muerte [...] lo he hecho con la clase baja, no con personas importantes”.

Como complemento, al final de la película se produce un giro, sardónicamente, independiente de la familia o del grupo de matones: la memoria del terrateniente se vuelve elegiaca; de esta manera, se le empieza a recordar como un hombre generoso y dadivoso, hasta tal punto que su tumba se convierte en un lugar de culto y peregrinación. Su mausoleo se llena de flores y de personas que hacen fila para hablar al oído del busto que corona su sepulcro, ya que se cree que el espíritu de don Roberto escucha y concede favores. Para cerrar, la imagen de la gente congregada en la tumba, quienes dificultan el paso a los miembros de la familia Hurtado, se amplía a medida que la cámara se aleja, lo que provoca al espectador una sensación de incertidumbre, propia de los finales de las películas de horror, así como la impresión de estar observando una broma producto de un humor muy negro.

La muerte del vampiro no trae sosiego, como sucede en las narraciones góticas clásicas y en sus correlatos cinematográficos —Carmilla, Drácula—. De nuevo, el género se subvierte al convertir el lugar de reposo, tradicionalmente siniestro, oscuro y vedado a los no iniciados, en un espacio público, luminoso, plagado de fieles y curiosos; así mismo, se transforma a quien reposa en el sepulcro en una especie de santo popular, a pesar de ser culpable de asesinatos, violaciones y robos. Sin recurrir a lo sobrenatural, Ospina logra que su vampiro, el cual había sido un muerto en vida durante toda la película, se transforme en un muerto viviente metafórico: un muerto que vive en la memoria de quienes van a visitar su tumba y le piden favores. Paradójicamente, en muchos casos se trata de trabajadores como los que estafó y explotó cuando estaba vivo.

Este desenlace, funcional para un filme de terror, también resulta una crítica a la impunidad de la que gozan las élites colombianas, que les permite cometer todo tipo de acciones sin recibir ninguna reprimenda social. Así, la muerte, castigo tanto en el ámbito práctico como en el narrativo, la otorga uno de los miembros de la familia y solo sirve como plataforma para la sacralización de don Roberto. La crítica a las élites se hace más feroz al reconocer la similitud entre el culto llevado a cabo en la tumba del vampiro y el culto real desarrollado en el sepulcro del empresario cervecero Leo Kopp, en el Cementerio Central de Bogotá. En el caso de Kopp, se trata de una estatua, también dorada, a la que decenas de

personas se acercan para pedirle favores al oído, dada su generosidad en vida (figura 10).[80]

El mecanismo de tropicalización de lo gótico conecta textos y películas góticas clásicas con fragmentos de la historia y la cotidianidad de Colombia, lo que genera una compleja intertextualidad en la que transformación crítica y homenaje van de la mano. De igual manera, se revela un homenaje y una crítica, conectados con la narración, al presentar fragmentos de Citizen Kane (1941), de Orson Welles, largometraje que don Roberto observa como forma de entretenimiento en el hospital. Aunque no es un filme de horror, Ospina le da un lugar dentro de su película y reconoce su importancia en la historia del cine —antes de mostrarla, Florencia le dice a don Roberto que le aseguraron que era un clásico—, a la vez que traza conexiones entre la vida del magnate estadounidense y el terrateniente colombiano. La búsqueda de poder y el ascenso social vinculan las dos historias, hasta tal punto que don Roberto se molesta y le dice a la enfermera que no le vuelva a poner películas en blanco y negro. El disgusto, tal vez por exceso de identificación, no impide que la escena de la muerte del vampiro sea exactamente igual a la escena de la muerte de Charles Kane.

El vampiro tropicalizado de Ospina deconstruye la figura tradicional del noble chupasangre, al situarlo en un espacio ajeno y conflictivo que lo elimina para sacralizar su memoria; a su vez, lo re-constituye como una poderosa fuente de horror, al acentuar las implicaciones sociales del mantenimiento de una nobleza decadente y enferma. Esta reflexión es válida tanto para el gótico europeo de los siglos XVIII y XIX como para el gótico tropical del siglo XX, al igual que liga al conde transilvano, ansioso de sangre inglesa, y la condesa húngara, sumergida en su tina de sangre, con el terrateniente caleño, sediento de transfusiones azucaradas.

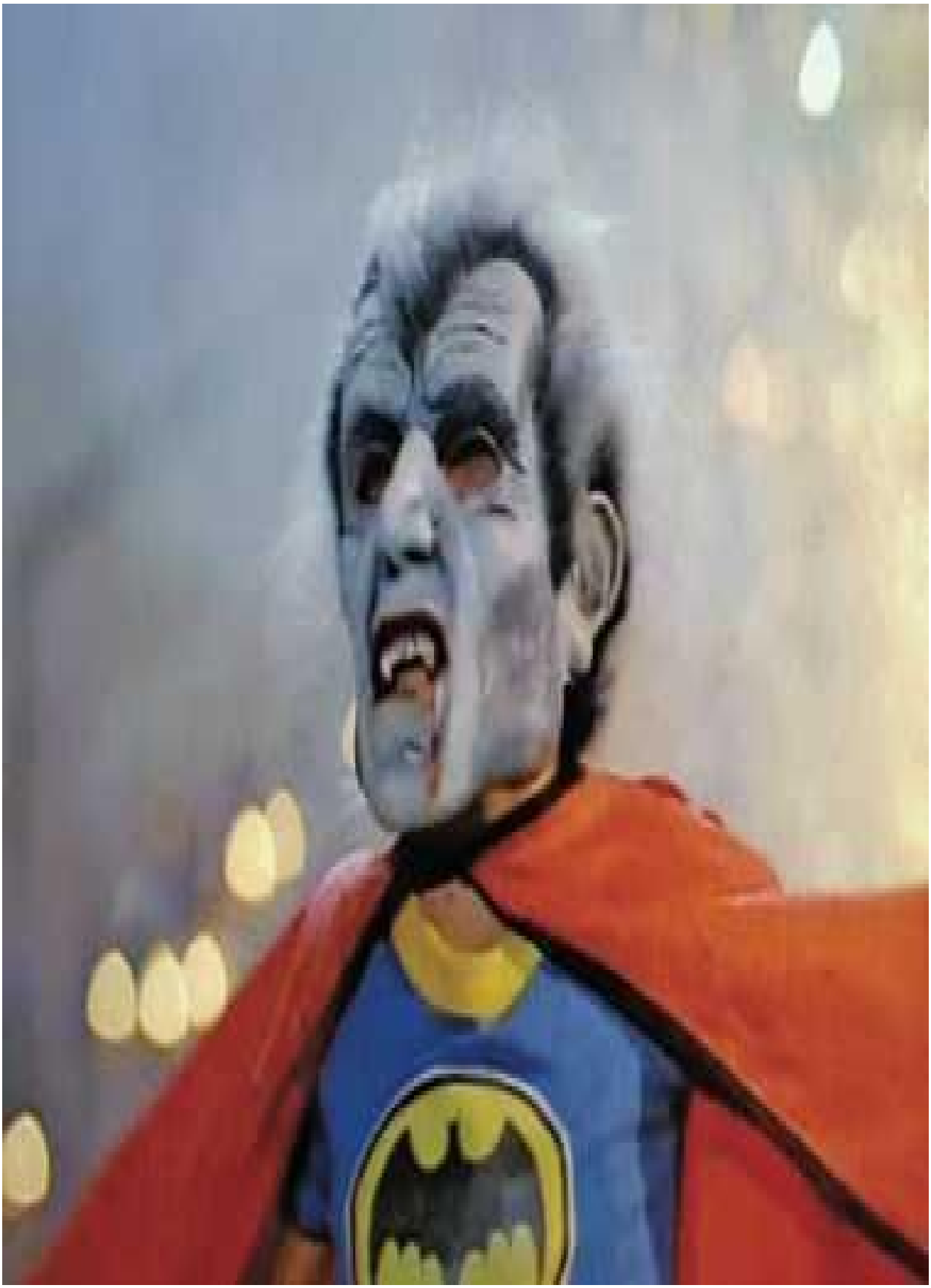
FIGURA 10. Tumba de Leo Kopp en el Cementerio Central de Bogotá y tumba de don Roberto con el busto dorado Fuente: Sopeña (2017) y Pura sangre (1982)

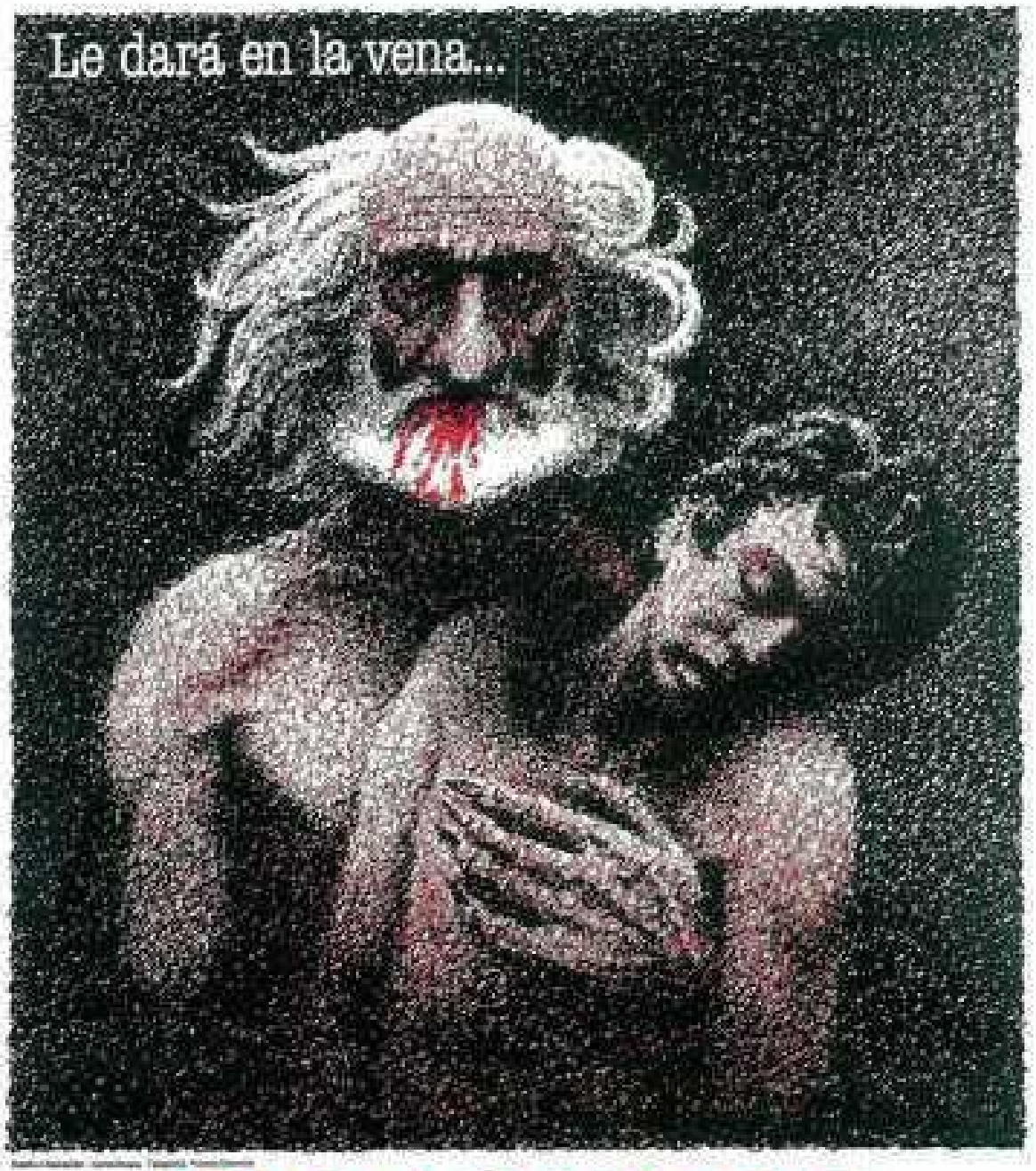
Una de las imágenes que representa con más fuerza el mecanismo de tropicalización de lo gótico que opera en la película es la que aparece durante una de las búsquedas de jóvenes llevadas a cabo por los tres asesinos. En una especie de carnaval infantil realizado en un barrio popular de la ciudad, con motivo del Día de las Velitas, aparece furtivamente un niño con una máscara de Drácula, una camiseta con el símbolo de Batman y una capa roja que podría ser la de Superman o la de un mago; los otros niños le preguntan de qué está disfrazado y él responde “de vampiro”. Aunque la aparición es corta —este personaje no vuelve a presentarse en ninguna otra parte del filme— y el disfraz es claramente improvisado, la imagen es poderosa en la medida que encarna el trabajo de trans-culturación y tropicalización de lo gótico, así como la figura del vampiro que se construye en la película.

Esta escena contrasta y complementa el dibujo del cartel promocional del filme, que muestra al anciano don Roberto, mientras sostiene a un adolescente muerto o inconsciente. A pesar de verse como un hombre viejo, claramente se puede reconocer como un vampiro por su mirada profunda y fría, la mancha de sangre en su boca y su barba y la mano-garra con la que sostiene al joven. La oración “Le dará en la vena...” completa el afiche, así como permite reemplazar los puntos suspensivos por “sanguínea” o “del gusto”, según la voluntad del consumidor (figura 11).

La imagen del niño disfrazado mezcla la representación del vampiro viejo y repulsivo, pálido por la ausencia de vida y con un rastro de sangre en la comisura del labio, como el don Roberto del cartel, con el superhéroe vagamente reconocible, pero indeterminado por el montaje de la ropa; además, todo lo anterior recubre a un niño colombiano —eso se supone, aunque no es seguro que no sea un enano o un duende—. No se trata aquí de la representación de dos personajes en un mismo espacio, como las múltiples apariciones en cómics y películas de Drácula contra Batman o Superman, o de combinaciones en las que es posible reconocer características de dos superhéroes que se complementan, sino de una mezcla que resulta en indiferenciación. El disfraz funciona como metáfora de lo que está escondido, pero también de lo que está fusionado, lo que

está superpuesto en diferentes niveles de representación que operan al mismo tiempo. Así, se muestra el funcionamiento de la película, al igual que del mecanismo de tropicalización: adapta y superpone distintos elementos para crear una nueva narrativa, hacer un homenaje al tiempo que una burla y criticar al emisor del género, así como al receptor.[81]





PURASANGRE

Dirigida y Producida por LUIS OSPINA

Con FLORINA LEMAITRE • CARLOS MAYOLO • HUMBERTO ARANGO • LUIS ALBERTO GARCIA
GILBERTO "FLY" FORERO como 'El Monstruo de los Manglares' • Actuación Especial de FRANKY LINERO
Escrita por LUIS OSPINA y ALBERTO QUIROGA • Director de Fotografía RAMON SUAREZ
Dirección Artística KAREN LAMASSONNE • Productor Asociado RODRIGO CASTAÑO

FIGURA11. Niño con disfraz de vampiro-superhéroe y cartel de la película con don Roberto vampiro

Fuente: Pura sangre (1982)

Ospina retoma un hecho policial nunca resuelto —se decide, en medio del horror que produjo y aún produce, por la idea de un asesino que escoge a sus víctimas entre el común de la población, especialmente entre adolescentes y niños— y lo mezcla con elementos derivados tanto de la violencia histórica colombiana como de horrores góticos que pertenecen al acervo cultural de Occidente. Así, juega con las diferentes versiones de la historia —hipótesis en las que el asesino es un enfermo terminal, un "homosexual adinerado", un grupo de sádicos, un vampiro — y ofrece una que las envuelve todas; a pesar de esto, no da el sosiego que daría la resolución de un crimen. Por esta razón, se trata de una película de horror, en la que se potencia lo siniestro y su retorno, y no de un filme policiaco.

La versión del vampiro escenificada en Pura sangre ahonda la crítica social y cultural presente por naturaleza en las narraciones tradicionales de vampiros, así como tropicaliza a un personaje que, como en ¡Vampiros en La Habana!, de Juan Padrón, ha decidido "echar raíces" en tierras productoras de azúcar para continuar diseminando su horror, gracias a las condiciones de violencia e impunidad que le ofrece el contexto.

Ahora, el horror se traslada de plantaciones de azúcar a haciendas cafeteras, donde la neblina gótica es producida por el calor tropical.

“Si entras en esta casa, no salgas”: LA MANSIÓN DE ARAUCAÍMA

La mansión de Araucaíma, película presentada por Mayolo en 1986, se constituyó en el último largometraje gótico tropical filmado por un miembro del grupo de Cali. Tal vez con intención, las primeras escenas del filme parecen una continuación indirecta de Carne de tu carne: los jóvenes que se ven en la pantalla son los mismos protagonistas de dicha película —Adriana Herrán y David Guerrero—, también tienen una relación que, aunque no incestuosa, parece marcada por el desequilibrio y la extrañeza y se mueven por espacios rurales y boscosos del Valle del Cauca. Esta similitud no va más allá de los minutos iniciales, pero deja sembrada en el espectador que conozca la película anterior una sensación de familiaridad —siniestra— en relación con los personajes, sus destinos en la narración y el conjunto de la obra de Mayolo (figura 12).

El filme se basa en la novela corta La mansión de Araucaíma (1973), de Álvaro Mutis, subtitulada como “relato gótico de tierra caliente”, oración que en un primer momento podría parecer un contrasentido, debido a que gótico y tierra caliente no son términos que se articulan pacíficamente. Como se ha visto, el gótico literario y cinematográfico europeo, con frecuencia, requiere un ambiente predeterminado y reconocible en el cual los monstruos puedan guarecerse y desaparecer, esto es, un entorno nocturno, frío, neblinoso y siniestro, todo lo contrario a lo que encarna la tierra caliente. Este aparente oxímoron media la aproximación del lector al texto desde el principio, por lo que permea el libro en su totalidad.[82]

FIGURA 12. Adriana Herrán y David Guerrero, protagonistas de La mansión de Araucaíma (1986) Fuente: La mansión de Araucaíma (1986)

Nota: Carlos Mayolo construye una sensación de familiaridad siniestra desde las primeras escenas de La mansión de Araucaíma (1986), al poner en escena a Adriana Herrán y David Guerrero, protagonistas de su filme anterior.

En Colombia, la expresión tierra caliente se usa para demarcar los alrededores de las frías montañas del centro del país —principalmente, Bogotá y sus alrededores—; así, es un territorio indeterminado que se caracteriza por su condición climática, pero sobre todo por su negatividad frente a la tierra fría. Esta distinción no es únicamente climática —efectivamente, a medida que se baja de las montañas el clima es más cálido—, sino que también conlleva una serie de imaginarios y prejuicios adjudicados a estos territorios. El término no es nuevo: puede encontrarse en los textos del naturalista y científico neogranadino Francisco José de Caldas, principalmente en su artículo “Del influjo del clima sobre los seres organizados” (1808). En este, el sabio Caldas construye y enuncia una geografía criolla, donde las condiciones climáticas y geográficas del país determinan el grado de civilización, así como de cercanía con el pasado español. Como afirma Felipe Martínez Pinzón,

[Caldas] inventó la centralidad de su lugar [el centro] a tal punto que cualquier manifestación que se le opusiera —proveniente de otras identidades/lugares— solamente podía ser tenida como salvajismo, barbarie o hechos que “han empapado en sangre la base de los Andes”. Por ello, Caldas puede ser tenido como precursor, no de la Independencia, sino del proyecto criollo que fundaría la futura república. (“Una geografía para la guerra”)

El proyecto criollo de Caldas está marcado, entonces, por una intención de recrear a Europa en América, al enunciar “una ficción ideológica que pervive hasta hoy: Santafé y los Andes en general (y a cierta altura barométrica) no hacen parte del trópico” (Martínez Pinzón). De esta manera, el centro se ilustra y se “blanquea” a medida que se desliga y se aleja del trópico. Al subtitular su

novela como “relato gótico de tierra caliente”, Mutis, y posteriormente Mayolo, revierte tanto el modelo “eurocentrista” como el “criollocentrista”, al des-ubicar una narración que “debería” estar en el frío y europeizado centro —en esta perspectiva podría creerse que Bogotá es más propicia para escenificar un relato gótico— y mostrar el artificio por el cual ha sido construida.

Si en Carne de tu carne los temas góticos que se tropicalizan son el vampirismo y el relato de fantasmas, en La mansión de Araucaíma Mayolo se centra en el tropo de la casa embrujada.[83] Así mismo, este elemento está presente en la novela de Mutis, pero su aproximación y representación es diferente: el escritor prefiere, primero, brindar imágenes detalladas de los habitantes de la casa, para después describir un poco el espacio donde se desarrollan los hechos. Cuando lo hace, enuncia la mansión como un lugar extraño, a pesar de su supuesta normalidad:

> El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo. (41)

A esta horrífica desproporción se suma la existencia de cuartos clausurados, otros cuantos “habitados” por máquinas que nadie sabe cómo funcionan, además de una extraña ubicación en la “confluencia de dos ríos tormentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos” (42), una suerte de encrucijada de agua que marca la presencia de lo sobrenatural.[84]

La mirada cinematográfica de Mayolo atiende a las caracterizaciones de los personajes, pero desde el comienzo resalta la mansión como el espacio gótico por antonomasia. Las tomas que enfocan la casa la muestran como un espacio amplio, decadente y cerrado, un lugar que da la sensación de estar abandonado —no obstante, a través de unos prismáticos, espían desde la casa a la pareja de jóvenes—. Como en muchas narraciones y filmes góticos, la casa embrujada observa, al mismo tiempo que es observada. Inmediatamente después, esta escenificación gótica de la mansión es tropicalizada a través de un plano de la enorme ceiba ubicada a la entrada, acompañado del sonido de pájaros y grillos, y

de una escena que muestra al guardián, mientras se dirige a la puerta usando una camisa de manga corta. El calor y la humedad han invadido y tomado la mansión gótica (figura 13).[85]

FIGURA 13. Ceiba que domina la entrada de la mansión y que tropicaliza su apariencia Fuente: La mansión de Araucaíma (1986)

El énfasis visual en la mansión, espacio que contiene a todos los personajes, sigue la tradición gótica de la casa o castillo embrujado, iniciada en la literatura por El castillo de Otranto (The Castle of Otranto, 1764), de Horace Walpole, y continuada en obras tan famosas como Los misterios de Udolfo (The Mysteries of Udolpho, 1794), de Ann Radcliffe; “La caída de la casa Usher” (“The Fall of the House of Usher”, 1845), de Edgar Allan Poe; “Ratas en las paredes” (“The Rats in the Walls”, 1924), de H. P. Lovecraft, y desarrollada también en el cine con clásicos como Cuentos de la luna pálida (Ugetsu monogatari, 1953), de Kenji Mizoguchi; The House on Haunted Hill (1959) y 13 fantasmas (13 Ghosts, 1960), de William Castle; The Amityville Horror (1979), de Stuart Rosenberg; El resplandor (The Shinning, 1980), de Stanley Kubrick, y adiciones contemporáneas como Ju-on (2000), de Takeshi Shimizu; Aguas oscuras (Honogurai mizu no soko kara, 2002), de Hideo Nakata; The Haunting in Connecticut (2009), de Peter Cornwell; The Woman in Black (2012), de James Watkins, y American Horror Story: Murder House (2011) de Brad Falchuk y Ryan Murphy,entre otras. En estos textos y películas, la casa —que puede ser también un castillo, un apartamento o un hotel— sirve como contenedor de fantasmas o demonios que, por alguna razón, han quedado atrapados entre sus paredes y se encargan de asediar a quienes osan vivir o aproximarse a ellas. En algún momento de estas narraciones, es posible saber qué hecho motivó la presencia de lo extraño, qué abrió la puerta a lo sobrenatural o qué maldición pesa sobre ella y, por ende, sobre sus habitantes.

Esto no ocurre en la mansión de Araucaíma. La casa es el espacio del secreto, de un secreto —o secretos— que no es posible conocer durante la narración; además, es un falansterio donde conviven diferentes personas con distintos secretos que, de una extraña manera, sostienen la mansión. Como afirma David Punter, con respecto al castillo, “el castillo es un laberinto, un sitio de secretos. También es, paradójicamente, el lugar de la domesticidad, donde la vida diaria continúa aun cuando está acompañada por los acontecimientos más extraordinarios e inexplicables” (The Literature of Terror 261; traducción del

autor).

La función de la mansión como refugio de quienes han querido escapar del mundo solo es posible a través del ocultamiento de lo que los llevó a ella. La cotidianidad de la casa se construye sobre lo no revelado, sobre las historias no contadas de sus habitantes; misteriosamente, esto los mantiene en una tranquila completud. Así, es común escuchar al dueño de la casa afirmar que “la casa está bien como está” y a otro de los personajes decir que “en esta casa estamos completos”. Jaime García Saucedo compara el secretismo que permea personajes y situaciones, así como la manera en que se tejen las relaciones, entre los protagonistas de la novela de Mutis y el filme de Mayolo con lo sucedido en Teorema (1968), de Pier Paolo Passolini, relación que ubica a estas obras en la línea literaria y cinematográfica de la transgresión:

Mutis escribió un texto completamente passoliniano tanto en el estilo como en el tema, ambiguamente oscilante entre el temblor a lo desconocido y lo sexual. La visita de la niña a la mansión es como la que hace Terence Stamp en Teorema: ambos esconden más que explican las determinaciones objetivas del hundimiento del clan ante el cual se enfrentan. (117)

El poder de la mansión, lo que la “embruja” o “encanta”, recae en los secretos de sus habitantes, los cuales, en la medida que se mantienen desconocidos, sustentan la particular cotidianidad de la casa y a los habitantes anclados en ella. Por esta razón, Mayolo ubica una de las máximas del dueño en la entrada de la mansión, como recordatorio y advertencia del poder de la casa —en la novela, Mutis no especifica dónde están ubicadas estas frases—: “Si entras en esta casa no salgas, si sales de esta casa no vuelvas, si pasas por esta casa no pienses, si moras en esta casa no plantes plegarias”. Al contrario de lo que sucede en las casas embrujadas tradicionales, donde los habitantes desean y tratan por todos los medios de salir y, con este fin, se dedican a descubrir el secreto que puede romper la maldición, quienes habitan la mansión de Araucaíma solo desean mantener ocultos los secretos y, con ellos, la vida que llevan.

Siguiendo con la tradición caliwoodesca, el dueño de la mansión es un rico terrateniente cafetero llamado don Graciliano, que en el libro y en la película se

presenta como un hombre colosal, no solo por las dimensiones de su cuerpo, sino también por su grandilocuencia. Como los terratenientes de Carne de tu carne y Pura sangre, don Graci, como lo llaman sus huéspedes, es un burgués en decadencia, cuya fortuna aún sirve para mantener a los habitantes de la mansión, pero no para pagar sus deudas con los comerciantes de la ciudad. Así mismo, lleno de secretos, es un hombre extravagante, dado a la fantasía —se afirma que el nombre de Araucaíma es "fruto de alguna fantasía de don Graci" que no es dada a conocer— y bastante anacrónico y problemático, de lo que da cuenta la posesión de un esclavo —haitiano en el libro y brasilero en la película— llamado Cristóbal. Este personaje se representa en la película como un campesino alegre y cantador, practicante de macumba y fiel a su patrón-dueño, que lo considera como un hijo. Los demás protagonistas son fieles a la descripción del libro, con pequeñas variaciones, y se presentan de manera similar: Paul, el guardián —que en el filme no es manco, es interpretado por Mayolo—; el Fraile; Camilo, el aviador; y la Machiche, matrona cuya misión es entretener a los hombres de la casa, al mantener el equilibrio del deseo. Esta variedad de personajes convierte a la mansión en un microcosmos de la sociedad colombiana y, especialmente, de la tradición gótica, tropicalizada en la narración de la película. A imagen de los fantasmas de la familia Velasco en Carne de tu carne, en esta casa habita un representante de cada estamento de la sociedad, lo que convierte la mansión en un falansterio: un terrateniente-empresario —padre simbólico de la "familia"—, un militar, un sacerdote, un trabajador-esclavo, un dandi y una mujer que hace las veces de madre, puta y enfermera.

A su vez, muchos de ellos encarnan tropos góticos o están construidos con elementos de los personajes de las narraciones surgidas en el siglo xVIII. Don Graciliano es el vampiro que ha chupado la sangre de sus trabajadores en ingenios y cafetales, al construir su fortuna desde la explotación; así mismo, es el noble que acoge y protege en su castillo a los desvalidos y perdidos, sin preguntarles por su procedencia ni exigirles nada a cambio. En sus dos facetas encarna el decadentismo decimonónico, la elegancia menguada del romanticismo que Mayolo tropicaliza y ubica en un ambiente enrarecido por el calor vallecaucano. Don Graci es el burgués decadente que conserva un cierto garbo —carnavalesco, felliniesco, si se quiere—, escenificado por sus baños "a la romana" y, especialmente, por su sexualidad indefinida. En la novela se afirma que "en su juventud había sido pederasta de cierta nombradía [...], pero de tales costumbres la edad lo había alejado por completo" (Mutis 11). El filme no brinda esta información, sino que lo presenta como un personaje vagamente amanerado, que gusta de tomar baños con sus huéspedes hombres y mujeres. Esta

indiferenciación lo acerca al Drácula de Stoker, personaje sexualmente ambiguo, según Lisa Nystrom: “a lo largo de su novela, Stoker resalta la ambigüedad sexual de su villano titular, estratagema que sirve para aumentar la sensación de la aprehensión que Drácula inspira en quienes lo rodean” (64; traducción del autor).

Cristóbal, que en el libro es una tropicalización del monstruo de Frankenstein —“un haitiano gigantesco que hablaba torpemente y se movía por todas partes con un elástico y silencioso paso de primate” (Mutis 37)—, es el fiel ayudante de don Graci, quien, ya sea como zombi haitiano o saltimbanqui brasilero, se hace cargo de la mansión de su patrón, así como de sus negocios dentro y fuera de la casa. Mayolo le da una personalidad y un protagonismo mayor: lo sitúa como el único personaje que sale de la mansión y se relaciona con el mundo exterior; además, solo él es consciente de las acciones que terminan con la vida de la muchacha.

La Machiche también es un personaje dual: es la madre que despierta y mima a don Graciliano —lo que lo reduce a una posición completamente infantil— y, al mismo tiempo, quien satisface las fantasías sexuales de Cristóbal y del guardián, hasta el punto de ser llamada cariñosamente por don Graci “la Gran Ramera de Nínive”. Esta escenificación cinematográfica es fiel a las descripciones del libro, en términos que son contradictorios, pero a la vez complementarios: “hembra terrible y mansa”, poseedora de “un talento espontáneo para el mal y una ternura a flor de piel, lista a proteger, acariciar, alejar el dolor y la malaventuranza” (19). Ella es la puta y la madre que sale con un nuevo pretendiente después de cada baño, a quien dedica “sus mimos y cuidados sin dejar de atender a los demás con próvida y maternal eficacia” (20).

En cierta forma, esta posición binaria es un homenaje y una crítica al lugar que ocupan muchas de las heroínas góticas: o son la tentadora Matilda, encarnación del diablo en El monje, de Lewis, o la dulce e inocente Antonia, heroína de la misma novela. De igual manera, esto ocurre con la oposición creada entre las vampiras que habitan el castillo de Drácula, pura maldad y deseo carnal, y Lucy y Mina, heroínas que son tentadas y corrompidas por el vampiro. En principio, el lugar de Ángela parecería el de la heroína vulnerable, lanzada por el destino a las garras de los extraños habitantes de la mansión de Araucaíma, pero tanto Mutis como Mayolo complejizan la representación: ella es la víctima de los caprichos de don Graci y sus compañeros, así como el agente de deseo y el detonador de la caída de la casa.

Por su parte, el fraile personifica al cristianismo, pero a imagen del monje Ambrosio, de Lewis: un cristianismo sacrilego, libertino, que se deleita en el conocimiento y el placer carnal. Él es el único que tiene libros en la casa —además, el único que tiene armas en el texto de Mutis— y el primero en tener sexo con Ángela. Su sueño, que en el libro implica una serie de corredores que se repiten, en la pelicula está carnavalizado gracias a la música y la profusión de imaginería religiosa que va encontrando en su camino. A semejanza de la novela de Lewis, el personaje del fraile sirve para impresionar al espectador con su comportamiento libertino, inesperado en un sacerdote católico, y mostrar así le hipocresía de la iglesia y su apoyo a las élites terratenientes. Esta crítica está presente también en El monje, como afirma Punter: "el destino de Ambrosio no es solo suyo, sino que es también —y aquí hay rastros del legado político del gótico— un aspecto de la decadencia e hipocresía de un Madrid mítico" (The Literature of Terror 196; traducción del autor). Mayolo exacerba el efecto en escenas en las que el fraile se fustiga con un alambre de púas, mientras escucha a la Machiche y Cristóbal cuando tienen sexo en la habitación contigua.

Si el fraile es el impulso libertino, activo y sin restricciones, Camilo es el poeta romántico, el héroe que ante la tentación de la carne decide huir y recluirse en su habitación para emborracharse y componer poemas que solo encubren su frigidez, término que Mutis utiliza en la novela. Se ubica como un personaje que, ante los hechos y su aparente importancia, únicamente puede manifestar su impotencia, su incapacidad de satisfacer sus deseos plenamente. En cierta forma, es la versión tropicalizada —con el "fino bigotito oscuro que lucía sobre una boca carnosa bien dibujada de hombre débil" (Mutis 15)— de Jonathan Harker o de Aubrey —protagonista de El vampiro, de Polidori—, héroes que, pese a sus esfuerzos, no pueden enfrentarse solos a la fuerza de sus oponentes y acumulan fracaso tras fracaso. La vida de Camilo en la mansión está marcada por su constante depresión, producto de una baja autoestima, que lo lleva a describirse como un "piloto sin avión", un aviador que no puede irse porque su aparato está dañado y solo se queda por una maldición que lo liga a la casa y le recuerda su impotencia —ya que ese "aparato" también está dañado—.

Por otra parte, el guardiánse ubica del lado de la fuerza y la autoridad. Es el guerrero que se encarga de cuidar a los demás y mantener la impenetrabilidad de la casa. Aunque su autoridad es más visible en el libro —allí todos lo respetan y, de alguna manera, le temen—, en la película desempeña un papel importante como detonante de sucesos fundamentales para la narración: él es quien le permite la entrada a Ángela a la mansión y moviliza la violencia que termina con

la muerte de la muchacha. No es inocente que Mayolo haya elegido este papel para sí mismo, ya que tanto en el rol de guardián como en el de director rige las movilizaciones y escenificaciones de los personajes en y por la casa: él es el único que puede dejar entrar o salir de la mansión o de la vista de la cámara. Así, la primera imagen de Ángela en la puerta de la mansión se contempla exclusivamente a través de los binoculares del guardián, del ojo del director.

Esta imagen inicial de Ángela —que se convertirá en “la muchacha” al relacionarse con la mansión y sus habitantes— marca la forma como será captada por el director, por los personajes de la casa y por los espectadores, así como el lugar que ocupará dentro del filme. Ángela es el objeto de la mirada dentro y fuera del espacio de la narración, dentro y fuera del espacio fílmico: es vista como modelo, posible intrusa, objeto de deseo y sujeto de entretenimiento (figura 14).

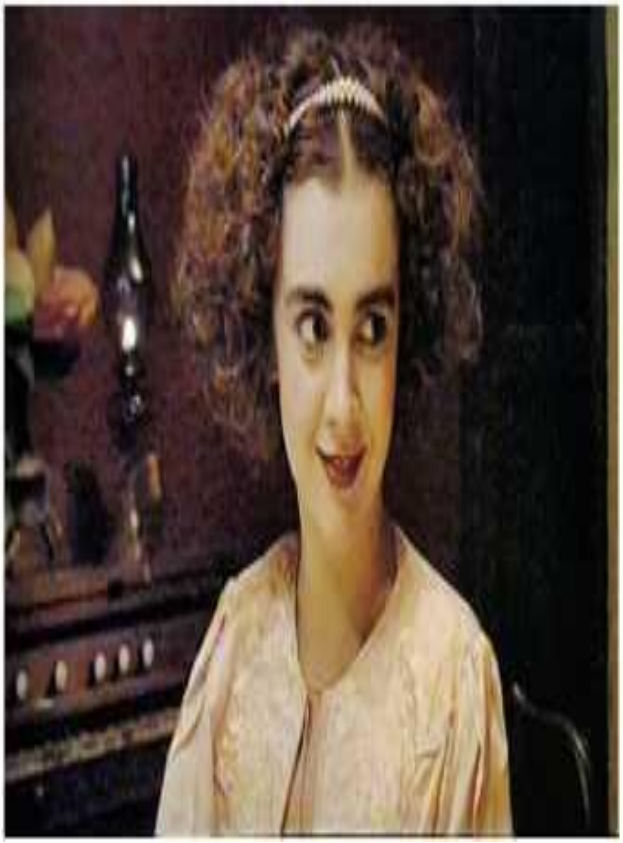


FIGURA 14. Diferentes momentos en que Ángela es observada a lo largo de la película Fuente: La mansión de Araucaíma (1986)

Las miradas la construyen y destruyen en la medida que se posan en ella; así, su trayectoria en la narración es completamente visual, incluso desde el comienzo, ya que las primeras escenas de Ángela en la película son las de su propio reflejo en el espejo del baño. Luego de escapar de la cámara del tiránico director del comercial, interpretado por Ospina, y de la mirada de su novio, llega a la mansión para convertirse en el blanco del deseo y la fascinación de los hombres y de la envidia y el rencor de la Machiche. De esta manera, en la mansión, lugar de la costumbre y el secreto, irrumpe Ángela, la "muchacha" que va a desestabilizar la vida —y el campo visual— de sus habitantes.

De nuevo, el voyerismo como tema gótico es desarrollado y tropicalizado por Mayolo en relación con Ángela y los demás personajes. En la mansión todos se observan entre sí y derivan placeres y displaceres de este acto: don Graci se baña con sus huéspedes, menos con el fraile, para poder observarlos y, así, alcanzar un placer sexual; mientras, los que no participan del baño otean desde diferentes puntos de la casa; al fraile le basta con ver y escuchar para conseguir satisfacción, así como recurre en algunos casos al masoquismo, y Camilo ve para admitir que está fijo en la mirada y que no puede pasar al acto.

Así mismo, las puertas entornadas y los hoyos en las paredes sirven para ver lo que ocurre en los cuartos de la mansión, para conocer algunas de las prácticas de quienes la habitan. Ángela misma es su propia observadora en la escena en que tiene sexo con el fraile: sus ojos —y el ojo de la cámara— saltan de sus cuerpos desnudos a imágenes religiosas que decoran la habitación y que guardan una ominosa similitud con ellos mismos; luego, se le ve sentada, mientras sostiene un libro y sonríe. El ejercicio de la mirada es compartido por todos, desde la simple observación hasta el voyerismo como perversión, esto es, como forma única de lograr la excitación sexual.

Ángela irrumpe en un entorno redondeado, pulido por la costumbre, el secreto y el voyerismo, y se convierte en un "objeto extraño" que desvía las miradas de todos y las hace converger sobre sí misma. Quienes ven la película, entonces, se convierten no solo en observadores de lo que sucede en la casa, sino también de

la muchacha, aun más si se tiene en cuenta que está desnuda gran parte del tiempo que pasa en la mansión.

El papel del espectador como mirón se completa cuando don Graci rompe la cuarta pared y se dirige directamente a quienes ven el filme. Esto sucede luego de la "última cena" —literalmente la última comida que realizan juntos los habitantes de la casa antes de que estallen los hechos—, en la que cada uno representa su propio personaje, encarnándolo con símbolos reconocibles: don Graci se viste de terrateniente cafetero con chistera y traje blanco; Cristóbal, de sirviente con librea y corbatín; el guardián, con uniforme militar; el fraile, con sotana; Camilo, con uniforme de piloto; y la Machiche y Ángela, de actrices, posiblemente de los años veinte o cincuenta. Después de la cena, la sobremesa consiste en jugar a las escondidas, y Ángela es la encargada de buscarlos a todos. Cuando ella desaparece de la escena, don Graci entra en el mismo encuadre y cara a cara al espectador dice "¡ahora juguemos al escondite inglés, todos se esconden y nadie busca!".

Esta escena, además de destruir la distancia entre quien observa la película y quienes hacen parte de ella —fundamental para la salud mental del público—, solo es comprensible a la luz de dos momentos que ocurren hacia el final de la película y que, en últimas, ponen en duda la presencia —adquieren carácter de aparición— de los personajes que han estado en escena durante todo el filme. El primero ocurre cuando don Graci, de nuevo, parece dirigirse a los espectadores luego del suicidio de Ángela: "parece", ya que supuestamente les está hablando a los habitantes de la mansión; así, los increpa: "siempre acaban por hacer lo que ustedes quieren, lo que digo yo no se tiene en cuenta... ¡esta vez la culpa es de todos! Hay que hacerla desaparecer". Teniendo en cuenta la "participación" del espectador en la objetivación de Ángela, el "todos" al que se refiere el dueño de la mansión incluye también a quienes están del otro lado de la pantalla (figura 15).

FIGURA 15. Don Graci invita al espectador a jugar al escondite y, luego, lo increpa por su participación en la muerte de Ángela Fuente: La mansión de Araucaíma (1986)

El segundo momento ocurre luego de que don Graci, Cristóbal, el fraile y el guardián abandonan la mansión, tras enterrar a la muchacha, a la Machiche y a Camilo, y después de que don Graci ha liberado a su esclavo. La cámara se aleja en dirección contraria al movimiento de ellos, es decir, hacia la casa, de manera que los personajes se ven cada vez más pequeños. Cuando la cámara para, sobre la escena se superpone otro plano que parece ser el mismo, solo que ahora se ve venir a una moto en dirección a la mansión. Se trata del novio de Ángela, quien, luego de leer el letrero de la puerta, entra a buscarla, mientras la llama (figura 16).

FIGURA 16. Escape de la mansión de Araucaíma Fuente: La mansión de Araucaíma (1986)

Si se tiene en cuenta que el novio de Ángela es enviado a buscarla y traerla de vuelta casi al mismo tiempo que ella “escapa” del lugar de filmación del comercial —suceso posiblemente olvidado a esta altura del filme— y que Ángela pasa varios días en la mansión —ni en el libro ni en la película se especifica cuánto tiempo, pero de acuerdo con los anocheceres y amaneceres serían cinco o seis días—, parece que existe un desfase temporal entre las dos acciones, a menos que el novio se hubiera demorado días y días en llegar a la mansión, lo que parece improbable, si se considera que a Ángela no le tomó tanto tiempo llegar y que él la había recogido una primera vez cuando el guardián los ve con los prismáticos.

El desfase sugiere que el tiempo pasa de manera diferente dentro y fuera de la mansión: lo que tal vez son unas cuantas horas de búsqueda por parte del novio, son varios días para Ángela y quienes habitan en la casa. Desde el comienzo, la mansión de Araucaíma se presenta como un espacio con otro tiempo, donde un terrateniente cafetero puede tener un esclavo negro y albergar personajes variopintos sin exigirles ningún pago, así como todos sus habitantes pueden mantener un mínimo contacto con el exterior. La confusión de tiempos dificulta la comprensión de la mansión y sus habitantes y amenaza al espectador, como clarifica Punter, al preguntar: “¿el castillo gótico pertenece al presente o al pasado y con qué habitantes de nuestro propio pasado nos amenaza a medida que tratamos de ‘leer’ sus signos ambiguos?” (The Literature of Terror 261; traducción del autor). La escenificación del terrateniente y su entorno no es tan diferente a muchos espacios rurales colombianos: en esto radica parte de la crítica social de Mayolo, que continúa la línea de su película anterior. No obstante, en el filme se acentúa la diferencia de tiempos y espacios, destruida con la irrupción de la muchacha, que viene de la contemporaneidad de la película, es decir, los años ochenta del siglo XX en Colombia.

Este juego de tiempos que Mayolo visibiliza en la película explica el porqué del colapso de la casa. La mansión de Mayolo, a diferencia de la de Mutis, es una casa embrujada por los secretos de sus habitantes, seres atrapados en otro tiempo que asedian la mansión, fantasmas corporeizados que ocupan un paraíso cerrado.

Este todo orgánico presenta signos de alteración desde el momento en que la muchacha empieza a habitarlo: la primera noche que Ángela pasa en la casa, la Machiche tiene un sueño en el que es una enfermera que debe cuidar a Camilo y limpiar la sala de cirugía; así mismo, después de que el fraile y la muchacha tienen sexo, él sueña que camina por pasillos interminables —esta organización es diferente en la novela de Mutis: allí, luego de la presentación de cada personaje, se procede a la descripción del respectivo sueño—.

Este cambio en el orden de la narración por parte de Mayolo responde a un interés por mostrar las repercusiones de la llegada de Ángela: la mansión y sus habitantes empiezan a cambiar, no solamente las relaciones entre ellos, sino también sus propias psiques. La situación se complica más si se tiene en cuenta la extraña frase enunciada por don Graci, cuando la Machiche le cuenta uno de los sueños provocados por la aparición de la muchacha: “solo los muertos no sueñan, Machiche”. ¿Esto significa que la mansión está ocupada en realidad por fantasmas que, de alguna manera, consiguen interactuar y relacionarse con los vivos y que solo se percatan de su condición con la llegada de un extraño?

Esta pregunta no se puede responder con certeza, ya que Mayolo se cuida de no despejar completamente las áreas ambiguas del filme, siendo fiel al género y a la idea de producir angustia, así como confusión y desorientación. La mansión, y la entrada a esta como visitantes o espectadores, provoca una distorsión similar a la que Punter describe en relación con los castillos:

una característica común de muchos castillos góticos es que parecen distorsionar la percepción, causar cierta distorsión entre lo que es natural y lo que es hecho por el hombre: actúan como lentes poco fiables a través de los cuales es posible ver la historia, así como pueden surgir terrores solo previamente aprehendidos en los sueños. (The Literature of Terror 260; traducción del autor)

Así, como espectadores no es posible saber si lo que se ha presenciado ha sucedido en el pasado o el presente de la narración y si los personajes son reales o meras proyecciones o remanentes espirituales.

La ambigüedad de la narración y de los hechos presenciados introduce un atisbo de sobrenaturalidad en una película que no había mostrado directamente

fantasmas o vampiros, lo que hace más claro su vínculo con el gótico y el mecanismo a través del que ha sido tropicalizado. De esta manera, como se afirmó anteriormente, el horror se manifiesta con la conexión que la película tiende al espectador, la cual lo hace partícipe de los hechos y consciente de su papel como observador, fenómeno que no ocurre en la novela: don Graci increpa de nuevo a quienes han visto la película, a quienes se llevan a los fantasmas de la mansión consigo.

Coda caleña

En las anteriores tres películas Ospina y Mayolo dan cuenta del gótico tropical, muestran qué pasa cuando vampiros, fantasmas y demás horrores góticos se trasladan a las tierras calientes colombianas y se mezclan y alían con los monstruos locales; revelan qué sucede cuando la soleada y húmeda ciudad de Cali y el boscoso Valle del Cauca se convierten en escenarios góticos, llenos de mansiones embrujadas y fincas encantadas. Los tres filmes encarnan intereses particulares de los directores, contextualizados e históricos —que posteriormente se transforman—, pero que abren la puerta para pensar cómo se transporta y se pone fuera de lugar un género, así como las consecuencias políticas de llevar a cabo esta transformación y apropiación.

Brevemente, y antes de cerrar el capítulo, cabe mencionar la obra del también director de cine caleño Jairo Pinilla. Este hombre fue el pionero del cine de horror en Colombia: Funeral siniestro, su primera película, fue estrenada en 1977, seguida de filmes de horror como 27 horas con la muerte (1981) y Extraña regresión (1985); en efecto, su filmografía completa incluye más de cuarenta títulos de diferentes calidades y metrajes. Debido a la novedad temática —no existían películas de horror en Colombia— y las características técnicas y de producción —efectos especiales artesanales, bajo presupuesto, actores naturales —, muchos de sus filmes se consideran cine de clase B colombiano e, incluso, algunos se veneran como películas de culto. El crítico de cine colombiano Hugo Chaparro afirma, al referirse a la obra de Pinilla, que “nadie puede hablar del cine de los 70 y 80 sin hablar de lo que para mí define a Jairo Pinilla: un héroe temerario del cine que se arrojó contra todas las posibilidades técnicas, económicas, de censura” (Isaza, “La historia del hombre que sembró el terror y cosechó algunas risas”).

Su deseo de hacer cine de género en Colombia —horror, ciencia ficción, acción — y sus conflictos con los métodos de financiación tradicionales lo ubicaron como un director periférico, para algunos un cineasta burdo y descuidado y para otros un gran innovador de temas y técnicas. A diferencia de Mayolo y Ospina, su filmografía de horror —menos tropical, si se quiere— también retoma elementos del gótico y los transforma: la influencia de Poe se revela en sus filmes más conocidos, Funeral siniestro y 27 horas con la muerte, en los que el

suspenso y el terror provienen más de los procesos psicológicos de los personajes que de situaciones claramente sobrenaturales.

Más allá de esta coda, es importante desarrollar en otra ocasión un análisis más profundo de la extensísima obra de este director; sin embargo, se reitera su papel fundamental, junto con los directores de Caliwood, en la creación, transformación y tropicalización del gótico y el horror cinematográfico en Colombia.

Allá en el rancho grande:* Drácula y la tropicalización del gótico en México

México lindo y querido, si muero lejos de ti que digan que estoy dormido y que me traigan aquí.

Jorge Negrete, México lindo y querido

No hay nadie que con él pueda (Llegó el Santo)

Sea gringo o sea fresa (Llegó el Santo)

Sea rudo o sea fiera (Llegó el Santo).

King Changó, Santo

** Allá en el Rancho Grande (1936) es una película mexicana dirigida por Fernando de Fuentes. Se le considera como iniciadora de la llamada Edad de Oro del cine mexicano (1936-1969), época marcada por la gran producción de películas y su éxito comercial. Según Carlos Monsiváis, esta es "la película que inicia la moda del cine mexicano" (Aires de familia 58).*

Cuando se tiene un corpus literario y cinematográfico tan amplio como el del gótico mexicano, parece arbitrario escoger un cuento y tres películas —en diferentes formatos y de distintos momentos históricos— para ilustrar el funcionamiento del mecanismo de tropicalización de lo gótico. De hecho, es

arbitraria como cualquier selección, pero responde al reconocimiento de una constante en la dirección que ha tomado el movimiento gótico en México, esto es, la centralidad de la figura del vampiro y su transformación y transgresión en múltiples medios artísticos. Ya sea a través de una leve modificación de la archiconocida figura del conde Drácula, producto de sus largas vacaciones en tierras mexicanas, o mediante una radical transformación del personaje, que incluye sus poderes y la forma como se materializa, el vampiro chupasangre ocupa un lugar principal en la narrativa gótica del país.

En este sentido, el interés y quehacer de escritores y directores se constituye también en una razón de peso para seleccionar estas narraciones: tanto Carlos Fuentes como Guillermo del Toro cimentan gran parte de sus obras en temáticas que, de una u otra forma, se conectan con el gótico y el horror —en muchos momentos de forma directa y en otros como mera referencia—, mientras que la variante fílmica que mezcla horror y lucha libre es un producto netamente mexicano, difícil de encontrar en otras cinematografías. Teniendo en cuenta lo anterior, el análisis de este capítulo se moverá del cuento a las películas, primero las protagonizadas por el héroe de la máscara de plata, para luego pasar a las del vampiro dorado.

Vlad o el retorno de los vampiros

Solo con la frase “[e]l caso es que mi viejo amigo ha decidido instalarse en México. Ya ve usted con qué facilidad caen las generalizaciones”, el abogado Zurinaga, personaje de la novela corta Vlad, demuestra lo sencillo que resulta romper una cadena de referentes góticos. Vlad —Drácula o el viejo amigo— ha decidido cambiar su castillo transilvano por una mansión en la Ciudad de México, ponerse fuera de lugar, en otra muestra del funcionamiento del mecanismo de tropicalización de lo gótico. Esta novela, publicada en 2003 en el libro Inquieta compañía, es una reescritura de la historia de Drácula en clave mexicana. Cansado de sus posesiones europeas y de las guerras que han asolado la región de los Balcanes, Drácula se muda a la Ciudad de México; para esto contrata los servicios de un grupo de abogados mexicanos que se encargan de los papeleos y las adaptaciones de su nueva vivienda. Como en la narración de Stoker, sobre uno de los miembros de la compañía —inmobiliaria en Stoker y de abogados en Fuentes— y su familia recae gran parte del daño causado por el vampiro: Johnatan Harker y Mina, su prometida, en la versión irlandesa e Yves Navarro, Asunción y Magdalena en la versión mexicana.

Esta no es la primera vez que Fuentes demuestra su interés por los vampiros y el gótico: ya había aparecido en cuentos y novelas como “Chac Mool” (1954), Aura (1962), “La muñeca reina” (1964), Una familia lejana (1980) y en la serie de relatos Inquieta compañía (2003). En relación con este último, Ricardo Gutiérrez Mouat afirma que “consta de seis relatos que expanden en nuevas direcciones el procedimiento de acriollamiento de un género extraterritorial y cosmopolita que Fuentes ya había intentado en sus anteriores exploraciones de lo sobrenatural” (“Prólogo” 515).

La novela corta Aura crea y sitúa una narración gótica en el corazón de la Ciudad de México, en una mansión colonial que funciona como un palacio gótico a la mexicana: “unidad de tezontlé, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras de los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas” (127). Esta casa, como los castillos o las abadías embrujadas, delimita la totalidad del relato, las idas y venidas temporales de los personajes y sus dobles y sus destinos y movimientos.

En este sentido, la novela funciona como una máquina en la que el personaje principal es una pieza que se dirige a un destino, que no es otra cosa que el retorno ominoso a lo familiar, si se quiere, a una familia que ya no es reconocible.

La historia está construida de tal manera que Felipe Montero, historiador mexicano en busca de trabajo, encuentre —junto con el lector— todo lo que va a conectarlo con su pasado, con el pasado que va retornar: el aviso en el periódico, sus propios conocimientos de francés e historia mexicana, la estadía en la mansión de la señora Consuelo, su enamoramiento de Aura, su deseo de estar con ella para siempre. No obstante, esta construcción es un artificio para instalar el terror, ya que desde el principio la voz profética de la narración —en segunda persona— demuestra que nada puede cambiarse y que quien narra-ordena, es decir, la señora Consuelo, maneja los hilos de los personajes y de la narración. Cuando Felipe se da cuenta que él es el general Llorente y doña Consuelo es Aura, se abre la puerta completa a lo ominoso, al reconocimiento de la familiaridad de lo no familiar, lo que establece el horror de manera permanente en un Felipe que no puede más que esperar y reconocer lo horrible de su promesa, “te amaré siempre”. La narradora retoma su voz al final para cerrar el círculo, al tiempo que lo prolonga: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos... deja que recupere fuerzas y la haré regresar” (159).

Seres y temas fantásticos y góticos pueblan los textos de Fuentes, en formas que homenajean al gótico clásico, a la vez que se distancian y lo tropicalizan. Así, el Chac Mool, guardián de piedra de templos de distintas culturas mesoamericanas, se convierte en el protagonista del cuento del mismo nombre: Fuentes lo emplea como una especie de golem mexicano, involuntariamente conjurado por un empleado público, quien paulatinamente se transforma en su esclavo. Tanto la idea de la estatua de piedra inmóvil en los templos prehispánicos como la del ser conjurado y controlado por la voluntad del rabino en la novela de Meyrik se invierten en el cuento de Fuentes: el Chac Mool adquiere movilidad propia, agencia y poder sobre la vida y la muerte del protagonista. Al final, el monstruo ni siquiera es destruido, como sí ocurre en la novela, y pervive grotescamente como una demostración de la historia de Filiberto.

Vlad se presenta desde el principio como un homenaje y parodia a la novela de Bram Stoker y sus múltiples adaptaciones cinematográficas. Como afirma Fuentes, en una entrevista con Rose Mary Salum,

yo veía películas de vampiros cuando era chico. Bela Lugosi me impresionaba terriblemente. Y me dije: el vampiro Drácula siempre anda en Europa, ¿a qué hora viene a América? Bueno, vino con la película de Brad Pitt a New Orleáns, pero a México nunca había llegado. Quizá porque tenemos muchos vampiros locales de competencia... Es terrible. Pero por fin llegó a México, se instaló y es Vlad. (2011)

Fuentes cree solucionar la ausencia de Drácula en Latinoamérica al movilizarlo él mismo —aunque el vampiro ya había viajado a México en repetidas ocasiones en filmes de los años cincuenta, sesenta y setenta, dato que el escritor decide ignorar—, transportándolo de sus posesiones feudales en Valaquia a las Lomas de Chapultepec, uno de los sectores más exclusivos de la capital mexicana. Esta movilización le da nuevos aires al vampiro —si no tropicales en el sentido estricto, por lo menos refrescantes de "nuevo mundo"—, al tiempo que le asegura nueva sangre de la cual alimentarse, como él mismo afirma al descubrir sus planes: "¡México, una ciudad de veinte millones de nuevas víctimas, como las llamaría usted! ¡Una ciudad sin seguridad policíaca!" (288).

Como en todo traslado, la novela y su protagonista sufren transformaciones que se relacionan con el lugar al cual llega y con los diversos medios de los que se nutre tanto el mito como la novela. Esta diversidad de referencias permea la narración desde su título: nombrarla "Vlad" y no "Drácula" —o alguno de sus anagramas más comunes, como Alucard— implica un posicionamiento particular que aborda el personaje literario a través del personaje histórico: Vlad, el Empalador.[1] Así, el vampiro que arriba al Distrito Federal puede retomar su nombre perdido, porque ya no se encuentra en el lugar donde ese nombre tiene implicaciones políticas e históricas: la Europa del este y central que conocieron al infame héroe rumano están lejos de la populosa capital latinoamericana. La elección del nombre conlleva tanto una voluntad historicista como un intento de usar la mayor cantidad de fuentes, en aras de verosimilitud, en algunos casos, y de enriquecimiento de la versión, en otros.

Fuentes no es el primero en hacer visible esta conexión entre el Vlad Tepes histórico y el Drácula literario. En la película Bram Stokers Dracula (1992), Francis Ford Coppola narra una versión libre del origen del vampiro, en la cual

el príncipe valaco se transforma en un servidor del mal, luego de perder a su amada y renegar de su fe, secuencia que abre el filme y antecede las cartas entre Jonathan Harker y Mina. Esta perspectiva seudobiográfica se retoma en el largometraje Dracula Untold (2014), de Gary Shore, en la que se presenta a Vlad Tepes como un personaje trágico que entrega su alma a un vampiro-demonio, con el fin conseguir el poder necesario para salvar a su familia y a su pueblo de las [86] garras de los otomanos. Aunque en esta versión el personaje central adquiere un poco más de profundidad, es claro que solo se le exonera en aras de construir un enemigo otomano completamente unidimensional y una mejor dicotomía entre malo-bueno europeo y malo-muy malo árabe.

En la novela, Fuentes también narra la historia de Vlad Tepes —en boca del abogado Zurinaga y de Vlad mismo—, añadiéndole detalles fundamentales sobre cómo el sanginario príncipe se convierte en el vampiro chupasangre: según esta versión, Drácula no es la fuente primera del mal, sino un vampiro más, transformado por una entidad antigua que ha tomado la forma de una niña y que lo conmina a unirse a la raza de vampiros que, como afirma, son legión.[87] Como Drácula narra, la niña lo muerde y lo transforma en vampiro y, en una variación inusitada, le arranca los ojos.[88]

La figura de la niña, fundamental para esta versión de la historia de Drácula, se nutre tanto de fuentes literarias como cinematográficas: Minea, “hija” de Vlad en la novela de Fuentes y vampira con más de “tres siglos de rondar la noche” (291), es una adaptación y reciclaje de Claudia, la niña-vampiro de la novela Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire, 1973), de Anne Rice, personaje que adquiere materialidad en la película del mismo nombre, Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles (1994), de Neil Jordan. Las similitudes formales con el personaje de Rice y la adaptación cinematográfica de Jordan saltan a la vista al leer la descripción que Navarro hace de Minea al encontrarla jugando con su hija:

La otra niña vestía toda de rosa, como las muñecas en el cuarto que yo había visitado esa mañana. Usaba un vestido rosa de falda ampona y llena de olanes, con rosas de tela cosidas a la cintura, medias color de rosa y zapatillas de charol negro. Tenía una masa de bucles dorados, en tirabuzón, con un moño inmenso, color de rosa, coronándola. (Fuentes, “Vlad” 284)

Si esta descripción se contrasta con la descripción de Claudia en el libro y en la película, las similitudes se hacen mayores (figura 17):

Ella siempre estaba como una visión, no solo de belleza infantil, con sus cejas pobladas y su glorioso pelo rubio, sino del buen gusto de bonetes finamente acabados y pequeños guantes de lazo, fantásticos abrigos y capas de terciopelo y vestidos blancos de grandes mangas. (Rice, Entrevista con el vampiro 68)

FIGURA 17. Kristen Dunst como Claudia Fuente: Interview with the vampire (1994)

Minea es, a su vez, la doble de Magdalena, hija del abogado Navarro, y, en últimas, la razón que impulsa el traslado de Vlad a México y el desarrollo de los hechos de la narración. Desde su primera descripción, Magdalena aparece como un personaje anacrónico para su edad y su época; no obstante, representa su clase social —esto funciona también como una crítica a una clase social estancada y fija en tradiciones caducas, que no responden al paso del tiempo—:

su pelo rizado, sus ojos verdigrises pero curiosamente rasgados de plata, su tez color de luna, mezcla de los cutis de padre y madre [...]. Su madre no le permite usar pantalones, insiste en faldas escocesas y cardigan azul sobre blusa blanca, como las niñas bien educadas de la escuela francesa, las jeunes filies o "yeguas finas" de la clase alta mexicana... Tobilleras blancas y zapatos de charol. Todo ello le da a Magdalena un aire no precisamente de muñeca, pero sí de niña antigua, de otra época. (Fuentes, "Vlad" 235)

La niña-vampiro aparece como una transposición del personaje de Rice, pero lo que particulariza la versión de Fuentes es el protagonismo que adquiere Minea-Claudia-Magdalena en el desarrollo de la narración: quien parecía ser solo un personaje secundario, como en la novela y la película, se transforma en la fuente del vampirismo, el origen conocido de la plaga y quien controla al "rey de los vampiros". Esta posición secundaria de Drácula en relación con la niña es reconocida por el conde en el momento en que le revela la verdad al desconcertado Navarro: "No soy un creador, Navarro, soy una criatura más, ¿entiende usted?... Yo vivía, como usted, en el tiempo. Como usted, habría muerto. La niña me arrancó del tiempo y me condujo a la eternidad" (291). En este sentido, el Drácula que arriba a Ciudad de México —que controla a su condiscípulo Zurinaga y a sus trabajadores, así como a la familia Navarro y a su círculo— se ve reducido a ser un subordinado de un poder superior y más antiguo.

El nombre Minea no es azaroso y remite tanto a una antigüedad grecolatina —¿Minoica? indefinida pero reconocible —y claramente anterior al siglo XV del Empalador— como al hijo del Vlad Tepes histórico, Minhea I, también regente de Valaquia de 1462 a 1510. Como afirma Gutiérrez Mouat,

el personaje de Minea [...] es quizá la vuelta de tuerca más notable que Fuentes da a la historia de Drácula. [...] Según la leyenda, Vlad Tepes tenía un hijo varón llamado Minea pero Fuentes lo transforma en hembra para conectar la leyenda de Drácula con la de los vampiros femeninos. (“Prólogo” 524)

Así, la niña-vampira es pasado y presente del Drácula de Fuentes, pastiche de datos históricos y ficciones literarias y cinematográficas.

La relación de la Minea de la novela con el hijo de Vlad Tepes hace visible otro punto importante que Fuentes decide resaltar e introducir en su versión mexicana de la historia —de la historia y de los relatos—: se trata del papel de la descendencia y de los niños como depositarios y continuadores de las tradiciones, esto es, como garantes de la inmortalidad, real y figurada en el caso del cuento. Este tema, que parecería desterrado de la mayoría de las historias de vampiros —porque, ¿quién desea tener hijos cuando es inmortal?—, ha sido escenificado en algunas narraciones textuales y cinematográficas, ya sea en forma de secuelas de clásicos, como la película La hija de Drácula (Dracula’s Daugther, 1936), de Lambert Hillyer, o en nuevas interpretaciones del género, como Déjame entrar (Lát den ratte komma in, 2008) de Tomas Alfredson.[89]

Que pocos textos o películas utilicen este tropo revela la dificultad de compaginarlo con el mito del vampiro: este ser no necesita recurrir a la reproducción para mantener su herencia genética y cultural; tampoco requiere de la creación de otros individuos que lo sucedan después de su muerte y, a su vez, continúen con el proceso, debido a que no está sujeto a la muerte ni a la temporalidad. Es el mismo a través de los siglos y lo único que puede afectarlo es la falta de sangre.

No obstante, esto no quiere decir que no pueda conferir el don de la inmortalidad, ya que la mordedura y la transmisión de su propia sangre puede convertir un humano en un vampiro. Así, el vampiro crea un linaje asexuado que

no necesita de la reproducción y que, claramente, no produce vida, sino muertos vivientes. Gracias a sus representaciones góticas y victorianas, el engendro que encarnaba en la Edad Media la plaga y la muerte en cadena se transforma en el vampiro erotizado, atractivo, que aún transmite su "enfermedad", pero que ahora lo hace, en muchos casos, con el consentimiento de la víctima.[90]

Fuentes retoma la novela de Stoker y la sitúa en Ciudad de México, donde acentúa la importancia —desestimada— del linaje en la literatura y el cine de vampiros. Este movimiento tropicalizador, además de desubicar al personaje, homenajea al subgénero al reescribir la icónica novela y transformar lo que en múltiples versiones se presenta como repetición. De forma innovadora, violenta la tradición gótica al crear un linaje de vampiros "mestizos", herederos de sangre —por una transmisión erótica y asexuada— de la caduca tradición europea. La hija de Navarro se convierte, luego de una cuidadosa selección por parte de Vlad, en la nueva custodia del linaje de los vampiros —la vampira mexicana—, en la compañera de Minea y, posteriormente, en la concubina del empalador. Él mismo enuncia el rapto de Magdalena como un experimento en desarrollo:

—¿Sabe cuál es mi experimento? Dejar que su hija crezca, adquiera forma y atractivo de mujer, pero no deje nunca de ser niña, fuente de vida y pureza...

—No, Minea nunca crecerá —dijo adivinando mi confusión—. Ella es la eterna niña de la noche.

[...]

—Estoy esperando que su hija crezca, Navarro. Va a permanecer conmigo. Será mi novia. Un día será mi esposa. Será educada como vampiro.

El siniestro monstruo dibujó una sonrisa agria.

—No sé si le daremos nietos... (292)

Fuentes, por boca de Vlad, se remite al postulado de Rousseau, según el cual los hombres nacen buenos y la sociedad los corrompe —idea que se ha convertido en un cliché social—, al sugerir que si un niño crece en condiciones "ideales" mantendrá la pureza y la fuerza con la cual vino al mundo. Esta imagen de la pureza infantil, y el consiguiente plan conductista del vampiro, parece difícil de sostener al ver que el otro niño en la historia es una vampira despiadada que controla tanto al villano como al resto de los personajes. No obstante, es un punto central de la novela y del plan de Vlad, así como el elemento que, en últimas, moviliza la narración: "Los niños son pura fuerza interna, señor Navarro. Una parte de nuestro poderío vital está concentrado adentro de cada niño y la desperdiciamos, queremos que dejen de ser niños y se vuelvan adultos, trabajadores, 'útiles a la sociedad'" (291-292).[91]

En un giro que complejiza —si no enreda— la posición de los niños en la narración, Vlad también los enuncia como "la parte inacabada de Dios" (264), la fuente de energía de la que se nutre la divinidad para seguir existiendo. Esto implicaría que los niños tienen parte en la divinidad, una divinidad sin signo positivo o negativo que permite la existencia y atemporalidad "divina" de Minea y su búsqueda de compañeros. Como afirma María Inés Carvajal, esto particulariza la percepción de Dios en el cuento:

El Dios de Vlad no se opone a su existencia vampírica: lo considera quizá una curiosidad dentro del mundo de los mortales, un primus inter pares, nada más; es un Dios inacabado que se completa en su sombra, un demiurgo complacido que se sienta a expiar [sic] la oscura naturaleza humana, anhelante. ("La redención del vampiro")

En esta perspectiva, entonces, los niños-vampiro serían los únicos capaces de compartir la divinidad y sus atributos —inmortalidad, atemporalidad—, lo que contribuye a la incompletud del mundo.

De este modo, la selección de la hija de Navarro es calculada y responde, primero, a su parecido físico con Minea, su ominosa naturaleza de dobles, y segundo, a la posición social de Magdalena, a su condición de "yegua fina" de la clase alta mexicana. Navarro y la niña descienden de una "gran familia" que lo perdió todo en la revolución, pero que aún conserva sus ínfulas y trata de restablecer su poder adquisitivo. Así, Vlad, noble valaco famoso por sus excesos de poder y los abusos perpetrados a sus súbditos, al mudarse se dirige directamente a la clase alta mexicana, grupo en el cual tiene conexiones (Zurinaga) y, por afinidad, se encuentra más a gusto. De nuevo, el vampiro sirve como metáfora para referirse a las élites, sean europeas o mexicanas —o mixtas, como en el caso de la familia de Navarro, en la que la abuela paterna es francesa y la abuela materna es mexicana—, las cuales desangran por igual al común de los mortales y extrañan su esplendor feudal en cualquier lugar, ya sea en los Balcanes o en México: "¿No ha llorado usted por la suerte fatal de las viejas familias, hechas para perdurar y preservar las tradiciones?" (Fuentes, "Vlad" 244).

Aunque el imaginario social se transporta de un espacio geográfico a otro, se violenta la "pureza" racial a través de la condición mestiza de Magdalena, su mexicanidad, que no puede ocultarse por las pretensiones sociales de su familia y tropicaliza al vampiro y a su posterior descendencia chilanga. La línea europea de Vlad Tepes y Minea se rompe con la niña mexicana que representa el futuro de los vampiros y su desarrollo en la Ciudad de México. Así mismo, este movimiento contraría y se mofa de la idea colonializada, según la cual las aristocracias europeas y sus correlatos imaginarios en América se mantienen intactos con el paso del tiempo, imagen que presenta el abogado Zurinaga cuando habla del linaje de su amigo, el conde Vlad: "Las líneas de sangre del Viejo Mundo, en cambio, se prolongan porque no solo datan de hace siglos, sino porque no dependen, como nosotros de migraciones" (230). Paradójicamente, es precisamente una migración lo que va a prolongar la línea de sangre de la antigua estirpe del dragón.

En la narración, Fuentes plantea la movilización y la errancia como una característica intrínseca del vampiro, de su adaptabilidad a las diferentes épocas en las que vive; en su versión, esta particularidad es la que finalmente lo lleva hasta la Ciudad de México. Como Vlad mismo le confiesa a Navarro al final del relato,

—Me pierdo en la ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Bremenhaven, en New Orleans, dondequiera que me han llevado la imaginación y el terror de ustedes los mortales. Me pierdo ahora en la ciudad más populosa del planeta. (299)

Aunque esta característica parece obvia, solo es posible enunciarla desde un conocimiento de las diferentes versiones de Drácula y sus respectivos viajes: desde el momento en que Stoker crea su personaje —basado en leyendas y personajes reales— hasta el presente, así como otras famosas movilizaciones de personajes vampíricos. El Drácula de Fuentes —amalgama de fuentes literarias y cinematográficas— se apropia de estos viajes y los comunica como suyos: Londres, de la novela de Stoker; Roma, de Blood for Drácula (1974), de Paul Morrissey y Andy Warhol, y New Orleans, de Interview with the Vampire.

El Vlad-Drácula viajero de la novela de Fuentes lleva consigo signos de estos viajes textuales y fílmicos, en otro guiño que homenajea y se burla del personaje. Así, el vampiro con el que se encuentra Navarro en la primera cita de trabajo es una caricatura de sí mismo, un ser más burlesco que aterrador:

El conde Vlad aparecía vestido, más que como un aristócrata, como un bohemio, un actor, un artista. Todo de negro, sweater o pullover o jersey (no tenemos palabra castellana para esa prenda universal) de cuello de tortuga, pantalones negros y mocasines negros, sin calcetines. [...] Francamente, parecía un fantoche ridículo. La peluca de caoba se le iba de lado y el sujeto debía acomodarla a cada rato. El bigote “de aguacero” como lo llamamos en México, un bigote ranchero, caído, rural, sin forma, obviamente pegado al labio superior, lograba ocultar la boca de nuestro cliente. [...] Pero si el bigote disfrazaba, los anteojos oscuros eran un verdadero antifaz, cubrían totalmente su mirada. (243)

Solo a un Drácula tropicalizado se le ocurriría emplear clichés mexicanos, como un bigote ranchero y una peluca, para hacerse menos visible o más acorde con el entorno de México. Las imágenes del conde seductor y erotizado se pierden en favor del monigote que recibe a Navarro hablando en francés —como la aristocracia porfirista— y acompañado por un jorobado con rasgos de estatua

griega. Por si esto fuera poco, Vlad se presenta aún más grotesco al recibir a Navarro luego de tomar una ducha:

Vlad emergió de la ducha, abrió la puerta y se mostró desnudo ante mi mirada azorada. Había abandonado peluca y bigotes. Su cuerpo era blanco como el yeso. No tenía un solo pelo en ninguna parte [...]. Era completamente liso, como un huevo. O un esqueleto. Parecía un desollado. (256)

Esta imagen textual conjura tanto al conde Orlok de Murnau —calvo, lampiño, desgarbado— como a Mr. Burns cuando encarna al Drácula de Coppola en "Treehouse of Horror IV" (1993);[92] de nuevo, homenaje y burla del género, horror y sarcasmo, van de la mano.

Este grado de intimidad del conde con uno de sus subordinados nunca se había visto en alguna representación del famoso vampiro, ya que no solamente se muestra desnudo, sino también frágil, a merced de cualquier ataque. Puede argüirse que esta apariencia de fragilidad es solo una pantalla para ocultar su verdadero ser, así como su capacidad de mutabilidad y transformación a voluntad; sin embargo, como Vlad mismo le dice a Zurinaga, "yo tengo el poder de escoger mis edades. Puedo aparecer viejo, joven o siguiendo el curso natural de los años" (276). Así, la apariencia de debilidad va de la mano con una familiar desfamiliaridad del vampiro, percibida tanto por los demás personajes como por el lector.

Vlad se hace desfamiliar para el lector informado, quien conoce la historia del príncipe rumano, al pasar a llamarse "Vladimiro", nombre que podría tener cualquier mexicano, y casi al instante se refamiliariza de nuevo al hacer la acepción: "Vlad, para los amigos". Esta adopción-reciclaje de una expresión común, reconocible para los lectores latinoamericanos, trapicaliza aún más al personaje, al tiempo que plantea la pregunta, ¿quiénes son los amigos? Pueden ser las personas más cercanas, como se intuiría, pero también son los lectores —informados o no— que se acercan a un texto que se llama "Vlad" y no "Vladimiro Radu".

Las constantes transformaciones del conde desempeñan un papel importante en este efecto ominoso: el paso del viejo frágil y repulsivo, al esqueleto-huevo con

gafas negras y, posteriormente, al Vlad rejuvenecido, hacen difícil fijar al personaje, más aún cuando está construido desde diferentes referentes fílmicos y literarios. La última transformación remite, de nuevo, tanto al personaje histórico como a su revivificación en la película de Coppola, el Drácula decimonónico ataviado con gafas azules (figura 18):

Por un instante no lo reconocí. Se envolvía en una capa dragona y la cabellera le caía sobre los hombros, negra y lustrosa. No era una peluca más. Era el cabello de la juventud, renacido brillante, espeso. Lo reconocí por la forma del rostro, por la palidez calcárea, por los anteojos negros que ocultaban las cuencas sangrientas. (287)

FIGURA 18. Representación de Vlad el Empalador, ubicada en el castillo Ambras (Austria), e imagen del Drácula interpretado por Gary Oldman Fuente: Copia de la pintura de Vlad Tepes en el castillo de Ambras. C. 1450 y Drácula (1992)

Fuentes toma imágenes de vampiros cinematográficos —el conde Orlok, Drácula, Claudia— y vampiros literarios e históricos —Drácula y Vlad el Empalador— para fusionarlos en su propia versión tropicalizada del mito gótico, en su Vlad mexicanizado, que puede presentarse como cualquiera de las encarnaciones del vampiro. El relato está ambientado en una atmósfera que es aterradora, en algunos momentos, y melodramática, en otros: el cambio de un entorno a otro sucede de manera intercalada, similar al intercambio de las cartas entre los personajes en la novela de Stoker y el dispositivo que las revela. Así, luego del diálogo entre Navarro y Zurinaga, que abre al mismo tiempo la novela y el misterio —la vaga presentación del "viejo amigo" del abogado—, se caracteriza la vida familiar de Navarro, sus rutinas diarias y los miembros de su familia, incluido su hijo muerto. Posteriormente, la descripción de la vida sexual de Navarro y Asunción —idealizada, romantizada— anticipa el retrato de la singular casa del conde en el Bosque de las Lomas y el aún más extraño encuentro con Vlad. Este segmento alcanza un pico de horror en el momento en que estos dos escenarios confluyen: luego de tener sexo con su esposa y de pasar el resto de la noche en duermevela, Navarro decide buscar sus zapatillas de noche debajo de la cama, y lo que encuentra no es exactamente lo que busca:

Alargué la mano debajo de la cama y la retiré horrorizado. Había tocado otra mano posada debajo del lecho. Una mano fría, de uñas largas, lisas, vidriosas [...]. Entonces sentí que esa mano helada me tomaba con fuerza del tobillo, enterrándome las uñas de vidrio en las plantas del pie y murmurando con una voz gruesa:

—Duerme. Duerme. Es muy temprano. No hay prisa. Duerme, duerme.

Sentí que alguien abandonaba el cuarto. (251)

El vampiro, que tradicionalmente necesita una invitación para ingresar en la casa de su víctima, entra sin anunciarse a la habitación de Navarro, posee a Asunción y, no contento con esto, se esconde debajo de la cama, dispuesto a asustar al abogado. Este comportamiento poco habitual puede entenderse a la luz de un mecanismo de tropicalización, que ha puesto fuera de lugar al personaje: lo reubica en un entorno extraño y compara su comportamiento con el de la Mano peluda, espanto mexicano y latinoamericano que habita debajo de la cama, a la espera del momento indicado para emerger y asustar.[93] Este momento de horror es vivido y narrado por Navarro de manera mecánica, como se cuenta un sueño, a pesar de que es uno de los momentos más aterradores del relato y uno de los pocos espacios donde Vlad se muestra activo en su papel de monstruo aterrador.

La pasividad del conde, su constante cortesía con Navarro, incluso cuando lo sofoca con la mano, contrasta con su actividad: se apropia de la familia del abogado y utiliza a los habitantes de Ciudad de México como alimento. A diferencia de muchas de las versiones de Drácula en las que muestra su rostro monstruoso, de vampiro, ya sea para morder a sus víctimas, defenderse de ataques o escapar, el Vlad de Fuentes no muestra su faceta bestial o, por lo menos, no de una manera físicamente explícita. Fuera de las transformaciones descritas, que resultan más extrañas que horríficas, el vampiro no revela ninguna de sus dimensiones animales. Incluso la escena en la que Navarro descubre la cripta donde descansa Vlad, lugar común en el cine y la literatura gótica para el encuentro con el vampiro como bestia chupasangre, que se incorpora de su féretro para atacar al cazavampiros, resulta más aterradora por la atmósfera y la imagen de Vlad que por su actitud:

Féretro tras féretro, al menos una docena de cajas mortuorias hacían fila a lo largo del túnel. [En] el cajón [...] yacía mi cliente, el conde Vlad Radu, vestido en perfecta paz, con su suéter, sus pantalones y sus mocasines, con las manos de uñas vidriosas cruzadas sobre el pecho y la cabeza sin pelo [...] ¿Qué importancia tenían al lado del detalle más siniestro? Los ojos de Vlad. Los ojos de Vlad sin las eternas gafas oscuras. Dos cuencas vacías. Dos ojos sin ojos [...]. No sé qué me movió más cuando cerré con fuerza la tapa del féretro donde

dormía el conde Vlad. No sé si fue el horror mismo. (269)

En este caso no hay triunfo del héroe contra sus enemigos, solo hay horror contenido, parálisis del protagonista por un hallazgo que confirma lo que desde hace mucho tiempo sabía y temía. De nuevo, es posible ver cómo el personaje que presenta Fuentes es y puede ser muchos vampiros —literarios y cinematográficos—; a pesar de esto, es particular gracias a elementos que lo hacen serio y, a la vez, aterrador, burlesco e, incluso, risible. Así, en muchos fragmentos del texto el homenaje y el reconocimiento de las fuentes lo hacen parecer facilmente un cliché, como cuando afirma, con la mayor teatralidad posible, “Yo nunca bebo... vino” (244), lo que recoge y reproduce un lugar común en el cine de vampiros sin la menor transformación.

En otros momentos la referencia es sutil, tan solo un eco, como la extraña similitud entre la escena en la que Vlad toca el piano y algunas de las secuencias de Cut (2004), del coreano Park Chan-wook —en este filme, una pianista, esposa de un director de cine de horror, es torturada a través del instrumento que interpreta, mientras se hace especial énfasis en sus dedos y sus uñas (figura 19) —:

Allí empezó a tocar el más triste preludio de Chopin, como una extraña forma de entretenerme. Me pareció, de nuevo, cómica la manera como la peluca y el bigote falsos se tambaleaban en el movimiento impuesto por la interpretación. Más no reía al ver esas manos con uñas transparentes acariciando las teclas sin romperse. (245)

Las dos escenas rescatan el uso que el género gótico le ha dado a los pianos y órganos, el aura de misterio y sordidez que envuelve tocarlos en determinadas situaciones. Por su sonido y cadencia, así como por su relación con las clases sociales dominantes, los pianos y órganos se han vinculado con el horror desde los inicios del género. La novela El fantasma de la ópera (Le Fantome de l’Opéra, 1909), de Gaston Leroux, y sus posteriores versiones fílmicas, Das Phantom der Oper (1916), de Ernst Matray, y The Phantom of the Opera (1925), dirigida por Rupert Julian y protagonizada por Lon Chaney Jr., sientan las bases

del uso terrorífico del instrumento musical y su importancia para crear ambientes y atmósferas propias de la literatura y el cine de horror.[94]

FIGURA 19. Escena de Cut en la que el piano se usa como un instrumento que produce horror

Fuente: Cut (2004)

Fuentes se apropia de la historia de vampiros y del personaje de Drácula, a quien pone fuera de lugar a través de un mecanismo de tropicalización de múltiples fuentes literarias y fílmicas que lo han definido a lo largo del tiempo. Su Drácula, ataviado con “bigote de aguacero” y apariencia ridicula de artista bohemio, aún se puede reconocer como el vampiro que aterró a los lectores Victorianos, pero ahora su rango de acción es mucho más amplio. Su transformación y reubicación sirve para poner de manifiesto problemas contemporáneos del México del siglo XXI, como la corrupción, el clasismo o la sobrepoblación. En efecto, se habla de reubicación porque el trabajo realizado por Fuentes, a pesar del crédito que se adjudicó, es solo una continuación de los viajes y transformaciones que el vampiro ya había experimentado en México, durante sus múltiples encuentros con héroes con y sin máscara.

De santos y vampiros: gótico en el cine mexicano

La década de los treinta del siglo XX trae consigo monstruos cinematográficos góticos a ambos lados del río Grande: del lado estadounidense, Dracula (1931), de Tod Browning, Frankenstein (1931), de James Whale, y Dr. Jekyll and Mr Hyde (1931), de Rouben Mamoulian; y del lado mexicano, La llorona (1933), de Ramón Peón, El fantasma del convento (1934), de Fernando de Fuentes, y Dos monjes (1934) y El misterio del rostro pálido (1935), de Juan Bustillo Oro. Tanto El fantasma del convento como Dos monjes son filmes de alta calidad, fuertemente influenciados por el expresionismo alemán, máximo exponente del género en la época. Esta confluencia de temas y personajes es poco conocida, debido a la posterior explosión del cine de horror estadounidense, que sobrepasó a la producción mexicana, y a la especialización del cine mexicano en el melodrama y la comedia, géneros preferidos, aunque no exclusivos, de los cineastas durante la llamada Época de Oro del cine mexicano (1936-1957).[95]

Ahogado entre comedias rancheras, comedias musicales, melodramas, películas policiacas y filmes basados en obras literarias, el cine gótico y de horror mexicano no volvió a salir a flote hasta 1950 con El hombre sin rostro, de Bustillo Oro, y las primeras películas de Chano Urueta, El muerto resucitado (1953) y La bruja (1954). Este director se convirtió en uno de los exponentes más importantes del género en el país, además de uno de los cineastas más prolíficos durante cuatro décadas. A finales de los años cincuenta aparece El vampiro (1957), de Abel Salazar, uno de los filmes de horror más relevantes de la década, versión libre del Drácula de Stoker.

La película es protagonizada por el conde Karol de Lavud —el vampiro Duval —, chupasangre procedente de Hungría, empeñado en alimentarse de los habitantes de una hacienda mexicana. Parte de la importancia del vampiro que protagoniza este filme radica en su ubicación como figura intermedia —temporal y representacional— entre el conde de Universal Studios, Bela Lugosi, y el de Hammer Films, Christopher Lee, que aparecerá un año después; de esta manera, Duval es la figura de tránsito entre el misterioso e imprenetrable Lugosi de los filmes en blanco y negro y el seductor e imponente Lee del technicolor inglés.

Dos años después, en 1959, Fernando Méndez lanza Misterios de ultratumba,

filme que prefigura y tal vez sirve de inspiración no reconocida de la serie de películas Final Destination (2000, 2003, 2006, 2009 y 2011) e introduce, además de elementos góticos, atmósferas que recuerdan los relatos de Lovecraft.

Gran parte de los años sesenta estuvieron marcados por una supuesta disminución del cine de horror mexicano: "supuesta", ya que algunos estudiosos del cine del país —Manuel Michel, Carlos Monsiváis, Eduardo de la Vega Alfaro— decidieron omitir o desdeñar la amplísima producción de películas que mezclan lucha libre y terror y que tienen como protagonistas a monstruos góticos de la talla de Drácula, Frankenstein y el Hombre Lobo, así como diversidad de zombis, momias y brujas. Probablemente, esta omisión se debe a una intención de depurar la clase B —de enunciar "la clase B de la clase B"— al juzgar como carente de méritos horríficos a películas que tienen la doble intención de asustar y entretener al público en general y a los fanáticos de la lucha libre en particular —se presentan en muchos casos como parodias que rinden homenaje a diferentes géneros, incluido el horror—. Monsiváis desdeña este tipo de cine con base en consideraciones estéticas:

la mayoría [de las películas de horror producidas en esta época] son incursiones en el kitsch: La momia azteca, La cabeza de la momia azteca contra los profanadores de tumbas, Ladrones de cadáveres, y así sucesivamente hasta culminar en El Santo contra las mujeres vampiro. (Aires de familia 77)

Según el crítico, estas películas no tienen la calidad estética necesaria para considerarlas como parte importante del género o, incluso, para tomarlas en serio dentro de la cinematografía mexicana. De la Vega Alfaro comparte una opinión similar, al referirse a estas películas como productos "en la mayoría de los casos deficientes, bastante cercanos a caricaturas" (182; traducción del autor).

A pesar del desconocimiento y menosprecio por parte de algunos estamentos culturales, muchas de estas películas logran el cometido de asustar, al usar íconos y temáticas góticas tropicalizadas, así como de entretener con extravagantes puestas en escena y combates de lucha libre intercalados con la acción narrativa. Esto es lo que reconoce Jorge Ayala Blanco, legendario crítico del cine mexicano, cuando afirma que "[s]in duda, fue el género dominante en

nuestro cine popular durante más de un cuarto de siglo, el de mayor inventiva cándida, el de mayor indigencia expresiva y mayor arraigo espontáneo" (La eficacia del cine mexicano 157). Además, varios directores de las películas de horror del Santo —el más significativo y reconocido de los luchadores enmascarados— fueron responsables de la realización de importantes filmes de género en el país: es el caso de Federico Curiel —El imperio de Drácula (1967), Las momias de Guanajuato (1970)—, René Cardona Jr. —La horripilante bestia humana (1968), Guyana, el crimen del siglo (1979), Ataque de los pájaros (1986)—, y Miguel M. Delgado, famoso sobre todo por ser el director de varias comedias protagonizadas por Cantinflas.[96]

Rogelio Agrasánchez, productor de cine y curador del archivo cinematográfico que lleva su apellido, también reconoce la importancia de este periodo y el valor de la mezcla de horror con lucha libre. Como afirma en su libro ¡Más! Cine Mexicano,

el cine de horror alcanzó su clímax en los sesenta, gracias a la inclusión de luchadores enmascarados quienes se convirtieron en el epítome del bien contra el mal, dentro y fuera del ring. El Santo, por ejemplo, fue un ídolo de la lucha libre profesional que nunca se quitó la máscara en público y llegó a ser una celebridad [...]. Otros luchadores siguieron sus pasos: Blue Demon, Huracán Ramírez y Mil Máscaras; todos ellos con la capacidad de fascinar a multitudes de devotos admiradores. Aparte del poder de los músculos, el género de horror-lucha libre hacía gala de los más extravagantes monstruos: Las mujeres panteras, Arañas infernales, Las momias de Guanajuato, etc. (10)

Esta mezcla de elementos y géneros cinematográficos —horror, lucha libre, ciencia ficción, policiaco— fue altamente productiva y reconocida durante su auge —52 películas protagonizadas por el Santo, 27 por Blue Demon, 17 por Mil Máscaras, 4 por las mujeres luchadoras— y, además, contó con la participación de actores icónicos de otros géneros, como Capulina —Santo contra Capulina (1968)— y Tin-Tan —La casa del terror (1960)—, importados desde la comedia.[97]

El crítico Doyle Greene, en su libro The Mexican Cinema of Darkness, afirma

que fue después de 1968 cuando el cine de horror mexicano se empezó a transformar, gracias a la presencia de directores como Alejandro Jodorowsky, Juan López Moctezuma y Rene Cardona Jr. —además, por la influencia de eventos sociopolíticos, como la matanza de Tlatelolco, el colapso inicial del Partico Revolucionario Institucional, el masivo crecimiento de Ciudad de México, entre otros— (4). Movimientos de vanguardia, como el movimiento Pánico —fundado por Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en 1962—, también incidieron en el posicionamiento y la actitud de ruptura de dichos cineastas y su apertura frente a nuevas formas del género provenientes de otras latitudes —como el giallo italiano—.[98]

De esta manera, películas como El topo (1969) y Santa sangre (1988), de Jodorowsky, se convierten en clásicos del cine surreal y La mansión de la locura (1971) y Alucarda (1975), de López Moctezuma, en muestras complejas del cine de horror gótico mexicano. Esta última es una adaptación libre de Carmilla, aderezada con catolicismo y toques de brujería. El famoso relato gótico del escritor irlandés se pone fuera de lugar: al reubicarlo, adquiere características particulares —Alucarda, enloquecida por la religión y la superstición, deviene en una especie de bruja-vampira que recibe tratamiento de hereje por parte de las autoridades eclesiásticas— que dejan ver la influencia del gótico literario, pero que dan como resultado un producto diferenciado.

Así mismo, en 1968 se estrenan Hasta el viento tiene miedo y El libro de piedra, cintas emblemáticas del gótico mexicano, dirigidas por Carlos Enrique Taboada. La primera desarrolla eficazmente el tropo de la casa embrujada, al situar la narración en un internado para señoritas asediado por el fantasma de una estudiante suicida. El manejo de la ambientación —oscura, nocturna, llena de insinuaciones más que de apariciones— y del tema, sencillo pero efectivo, le dan un papel importante dentro de la historia del género en México, así como una resonancia futura, que se materializó en una nueva versión en 2007, titulada con el mismo nombre y dirigida por el mexicano Gustavo Moheno. La segunda se ubica dentro de uno de los temas favoritos del cine de horror de los años setenta: los niños y su familiar desfamiliaridad, ya sea como semillas del mal —El bebé de Rosemary (Rosemary’s Baby, 1968)— o como sus víctimas —El exorcista (The Exorcist, 1973)—. La niña protagonista de esta película se presenta como una intermediaria entre una entidad maligna y el mundo material; de su relación con este espíritu depende el desarrollo de la trama y el destino de los demás personajes.[99]

Los años noventa llegan con nuevos aires para el cine de horror mexicano de la mano de Guillermo del Toro, renovador del género en términos temáticos y técnicos. La invención de Cronos (1993), su primera película, aborda el sempiterno tema del vampiro con suficientes variantes para considerarla única dentro del género y de la producción de cine de horror mexicano. Parte de su unicidad proviene de que la causa del vampirismo no es un sujeto vampírico, un conde o una condesa con largos colmillos, sino un objeto, un artificio mecánico y, a la vez, orgánico, parásito tecnológico que alarga la vida a cambio de sangre.

Del Toro también es un innovador con respecto a la forma de financiar y producir cine de horror dentro y fuera de México. Muchas de sus cintas más famosas y mejor logradas, como el Espinazo del diablo (2001) y El laberinto del fauno (2006), son coproducciones con España, y sus filmes con mayor éxito comercial —Blade II (2002), Hellboy (2004 y 2008), Pacific Rim (2013) y Crimson Peak (2015)— fueron realizados en Estados Unidos y distribuidos por estudios de ese país. En su quehacer como escritor y productor ha colaborado en la creación de nuevos clásicos del género, como El orfanato (2007), de Juan José Bayona, en la que fue productor; Don’t be Afraid of the Dark (2011), de Troy Nixey, como escritor y productor, y Mama (2013), de Andrés Muschietti, como productor ejecutivo. Esta labor lo ha convertido en uno de los cineastas mexicanos más reconocidos en la actualidad, dentro y fuera de México, y uno de los representantes latinoamericanos más importantes del cine de horror gótico.

La Llorona, personaje tan caro a los mexicanos y latinoamericanos, retorna al cine de horror mexicano en 2007, luego de más de sesenta años de ausencia en las pantallas, con dos películas de diferente calidad y para públicos distintos: J-ok’el. The legend of the Weeping Woman, de Benjamin Williams, y Kilómetro 31, de Rigoberto Castañeda. La primera es una película formuláica, predecible, que pretende darle un sustento histórico al mito de la Llorona; sin embargo, solo brinda situaciones y personajes clichés. Se filmó en México, pero fue protagonizada por actores estadounidenses, con miras a comercializarse en el mercado norteamericano. La segunda, de mejor calidad en cuanto a realización y actuación, aborda el tema de la Llorona desde una perspectiva más amplia y lo moderniza, al relacionarlo con leyendas urbanas de fantasmas que aparecen al borde de la carretera y producen accidentes, así como al vincularlo estilísticamente con el cine de horror asiático. En un siniestro movimiento circular, el cine mexicano de horror se remite de forma constante a la Llorona, personaje tutelar que vigila y “contamina” las representaciones cinematográficas mexicanas para recordar que, de alguna manera, hay que referirse a ella al hablar

del horror mexicano.

A pesar de las múltiples avenidas por las cuales es posible analizar el funcionamiento del mecanismo de tropicalización de lo gótico en el cine mexicano, este análisis se centrará en filmes que, como el cuento de Fuentes, desubican y transforman la figura del vampiro: dos películas del Santo, que enfrentan al héroe mexicano con monstruos chupasangre, y La invención de Cronos, de Guillermo del Toro.

El Santo contra los monstruos

Todo comienza con una pelea de lucha libre: el Santo, “ídolo de multitudes”, se enfrenta al Ángel blanco, luchador desconocido que podría ser un “hombre de las estepas”, según el narrador, que utiliza técnicas prohibidas para tratar de doblegar al héroe invicto. A pesar de su fortaleza y las trampas que usa, el Ángel blanco no es capaz de vencer al Santo, y el fin de la pelea da inicio a la película Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo (1973), de Miguel Delgado.[100] Pese a la larga escena de lucha libre que recibe al espectador, este no es un filme que tome lugar en un ring habitual, sino, como su nombre lo indica, una película de horror que enfrenta a dos famosos monstruos de la literatura y el cine góticos contra dos reconocidos luchadores mexicanos: el Santo y Blue Demon.[101] Aunque ambos se consideran leyendas de la lucha libre, la fama del Santo se desarrolló de manera exponencial desde los años cincuenta, en un primer momento, gracias a las historietas del ilustrador José G. Cruz y, luego, debido a la serie de películas en las cuales el Enmascarado de plata salva a México de constantes invasiones y ataques. Como afirma Ayala Blanco, estas películas “se convirtieron en las número uno del box-office mexicano (contando mercados centro y sudamericanos) y garantizaron por sí solas la fortuna de los Estudios América” (La búsqueda del cine mexicano 284).

La pelea inicial de Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo funciona como escenificación explícita del versus del título, así como un indicio de lo que sucederá más o menos una hora después —en cuanto a la lucha y quién vencerá—. Introducir escenas de lucha libre o peleas completas en filmes que tienen un tema completamente diferente al de la lucha no es nuevo en el cine mexicano: sucede en la mayoría de las películas de la serie del Santo —sean de horror, ciencia ficción o dramas—, al igual que en aquellas en las que un luchador o un grupo de luchadores o luchadoras es el protagonista.[102]

Este elemento refuerza el carácter profesional del personaje —ante todo, es un luchador, y las escenas en la arena dan cuenta de su trabajo— y, además, sirve para convertir en espectadores de cine de horror a los fanáticos de la lucha libre —vetada en televisión por el fanatismo excesivo que despertó en los televidentes —. No obstante, como afirma Greene en Mexploitation Cinema, estas extensas interdicciones pueden producir extrañeza en un espectador ajeno al mundo de la

lucha:

al alternar continuamente entre una historia de terror y peleas de lucha libre, el Santo y Blue Demon constantemente frustran códigos de desarrollo y continuidad narrativa típicos de los productos de Hollywood. [...] Para una audiencia mexicana, y específicamente para los aficionados a la lucha libre, tales secuencias serían el punto culminante de la película. (88; traducción del autor)

Sin embargo, esta escena es particular debido al espacio en que se filmó y la manera en que está estructurada: rodada en un estudio, sin más personajes que los dos luchadores y el árbitro, se desarrolla de manera organizada, casi calculada y aséptica, lo que la diferencia ampliamente de otras peleas filmadas en cuadriláteros reales, con un público visible que vitorea o abuchea a los contrincantes —en este caso, la presencia del público solo se conoce por las voces y gritos de fondo en off—. En esta escena se acentúa la modernidad del espacio y la novedosa forma de transmitirlo —el narrador insiste en que la pelea tiene lugar en una "arena modernísima" de la Ciudad de México—, así como la artificialidad del hecho, casi onírico, resaltado por los colores y la límpida narración que detalla paso por paso lo que se observa.

Modernidad y artificialidad funcionan desde el principio como elementos significativos dentro del desarrollo de la película. El Santo y Blue Demon se yerguen como representantes de una modernidad-actualidad mexicana que fusiona elementos populares y tradicionales, como la lucha libre, con formas modernas de transmisión y comunicación, como la arena donde se llevan a cabo las peleas o el radio-reloj inventado y usado por el Santo. Esta modernidad mexicana se enfrenta con elementos arcaicos que pueden provenir del pasado del país —escenificado en otras películas de la franquicia por momias indígenas, brujos o brujas— o del exterior —de otros países o planetas—. Para críticos como Greene, esta tensión entre elementos modernos, que representan el progreso y el presente, y elementos tradicionales mexicanos, que encarnan el pasado en repetidas ocasiones, es un motor de gran importancia para la acción y el desarrollo de la trama en las películas de lucha y en lo que él ha denominado cine de mexplotación:[103]

un conflicto fundamental en el cine de mexplotación es la lucha entre el progreso y la modernidad, representada por las fuerzas del presente (como los luchadores populares, los científicos socialmente conscientes o las jóvenes y virtuosas chicas modernas) en contra de los males sobrenaturales y los peligros del pasado (una plétora de vampiros, momias y hechiceros-villanos apropiados para un país cuyo proyecto cultural e ideológico a lo largo del siglo xx fue la modernización). (Mexploitation Cinema 21; traducción del autor)

Para el crítico, esta categoría engloba filmes de géneros tan dispares como la comedia, el melodrama, la ciencia ficción, el western y el horror; además, aunque esté anclada en las categorías establecidas por Hollywood, crea códigos y convenciones de representación diferenciados y particulares, que dependen de fenómenos políticos, sociales y económicos (Mexploitation Cinema 16).

En estos filmes, el pasado se convierte en un lugar que es necesario enfrentar para, luego de su erradicación o control, poder instaurar una modernidad. Lo que Greene no desarrolla completamente —solo lo menciona— es que la modernidad a la que se refiere es una versión particular de la modernización sin modernidad, enunciada por Néstor García Canclini, una mezcla de mexicanidad con elementos modernos, que resulta coherente para el entorno. Por esta razón, dos luchadores enmascarados que hacen parte de la tradición de lucha mexicana pueden convertirse en héroes cazadores de monstruos que manejan un convertible descapotable con las máscaras puestas. Así, la categoría a la que pertenecen el Santo y, posteriormente, Blue Demon es la de luchadores-héroes, a los que es posible contactar cuando existe algún peligro inminente e inimaginable y que, dada su inmensa popularidad, son capaces de actuar en conjunto con la policia.[104]

En el caso de esta película —y de otras de la serie, como Santo contra las mujeres vampiro (1962), Santo en el tesoro del conde Drácula (1968), Santo y Blue Demon contra los monstruos (1969), Santo en la venganza de las mujeres vampiro (1970) y Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein (1973)—, el peligro está encarnado por monstruos reconocibles, como vampiros, licántropos y engendros científicos, y reconocidos, nombres propios como Drácula, el Hombre Lobo y Frankenstein. En la narrativa de estas películas,

dichos monstruos se las arreglan para llegar o revivir en México —normalmente sus descendientes o sirvientes han trasladado sus restos allí—, donde pretenden desencadenar su venganza, ya sea contra la población mexicana en general o contra un determinado grupo o familia.

En esta sección se analizarán con más detenimiento dos películas de la extensa serie del Santo, la ya nombrada Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo (1973) y Santo vs. las mujeres vampiro (1962), consideradas, desde esta perspectiva, como productos culturales góticos tropicalizados, que importan monstruos y horrores a la "periferia" mexicana. A través de este gesto se reconoce su influencia y, al mismo tiempo, se descentraliza el modelo europeo del cual provienen —según el cual siempre son malvados y resultan vencidos por el héroe nacional—.

En el caso de Santo y Bine Demon contra Drácula y el Hombre Lobo, los modelos de los cuales se parte son claros y remiten a una tradición tanto literaria como cinematográfica, lo que convierte a la película en un pastiche de referencias. La primera y más obvia fusión consiste en ubicar a dos de los monstruos más importantes del gótico en un solo filme: Drácula y el Hombre Lobo trabajan juntos para vencer a los descendientes de un poderoso mago que, en "tiempos lejanos", logró detener su unión en pro de la conquista del mundo. La presencia de los dos personajes en la misma película es la ejecución de un proyecto nunca llevado a cabo por Universal Studios, pendiente desde los tiempos dorados de los filmes de monstruos: el largometraje The Wolf Man vs. Dracula, proyectado para mediados de los años cuarenta, que entre otras cosas debía reunir a Lon Chaney Jr., en el papel de Hombre Lobo, y a Bela Lugosi, como Drácula. El proyecto nunca realizado dio pie para múltiples enfrentamientos y colaboraciones entre Drácula y el Hombre Lobo, desde su presencia en programas de dibujos animados, como Scooby Doo, hasta franquicias cinematográficas, como Underworld (2003, 2006, 2009, 2012 y 2017) y Twilight (2008, 2009, 2010).

En el filme de Miguel Delgado, los dos íconos del horror aparecen no como enemigos, sino como compañeros con la meta común de destruir la descendencia de su adversario y crear estirpes de sus respectivas razas, para poblar el mundo de vampiros y licántropos. La relación de los dos personajes es tan cordial que, incluso, se representa al Hombre Lobo como una figura servil con respecto al vampiro, a quien llama "maestro" y obedece ciegamente. Así, el homenaje del director mexicano no se queda solo en llevar a la pantalla el encuentro entre los

dos famosos monstruos, sino que también implica una caracterización particular y una elección estilística.

Drácula y el Hombre Lobo, tal como se ven en la película, son reciclajes tanto del vampiro de Hammer Films, encarnado por Christopher Lee, como del lobo de Universal Studios, representado por Lon Chaney Jr. Aldo Monti, actor italiano nacionalizado mexicano, personifica al conde Drácula con el garbo y la frialdad propia del vampiro inmortalizado por la productora inglesa; incluso llega a parecerse físicamente al actor inglés en algunas tomas —no obstante, su vestuario recuerda más al Drácula de Bela Lugosi—. Su forma de hablar y la manera en que se relaciona con los demás personajes también recuerda a Lee (figura 20). Según Rigby, Lee escenifica un conde "frío y afable", quien "lanza un puñado de líneas con una insolencia aristocrática distante, consciente de que la clave del carácter no radica en el diálogo" (66; traducción del autor).

Además de su parecido físico, el vampiro mexicanizado posee los mismos poderes de sus contrapartes europeas. Así, es capaz de influir en sus víctimas y controlarlas telepáticamente, hecho que en la película se escenifica a través de los constantes acercamientos a los ojos del conde y sus presas, hasta que consigue la pérdida de la voluntad de estas. Como en La marca del vampiro (Mark of the Vampire, 1935), de Tod Browning, y Salems Lot (1979), de Tobe Hopper, solo la presencia del vampiro en la ventana es suficiente para alterar a quienes ha marcado con su mordedura y ciegamente lo seguirán hasta su guarida. Esta representación está relacionada con el mito según el cual los vampiros no pueden entrar a una casa o espacio cerrado si antes no han sido invitados, por lo que resulta tan importante la capacidad de llamar telepáticamente a sus víctimas, quienes muchas veces duermen cuando los monstruos aparecen en la ventana (figura 21).

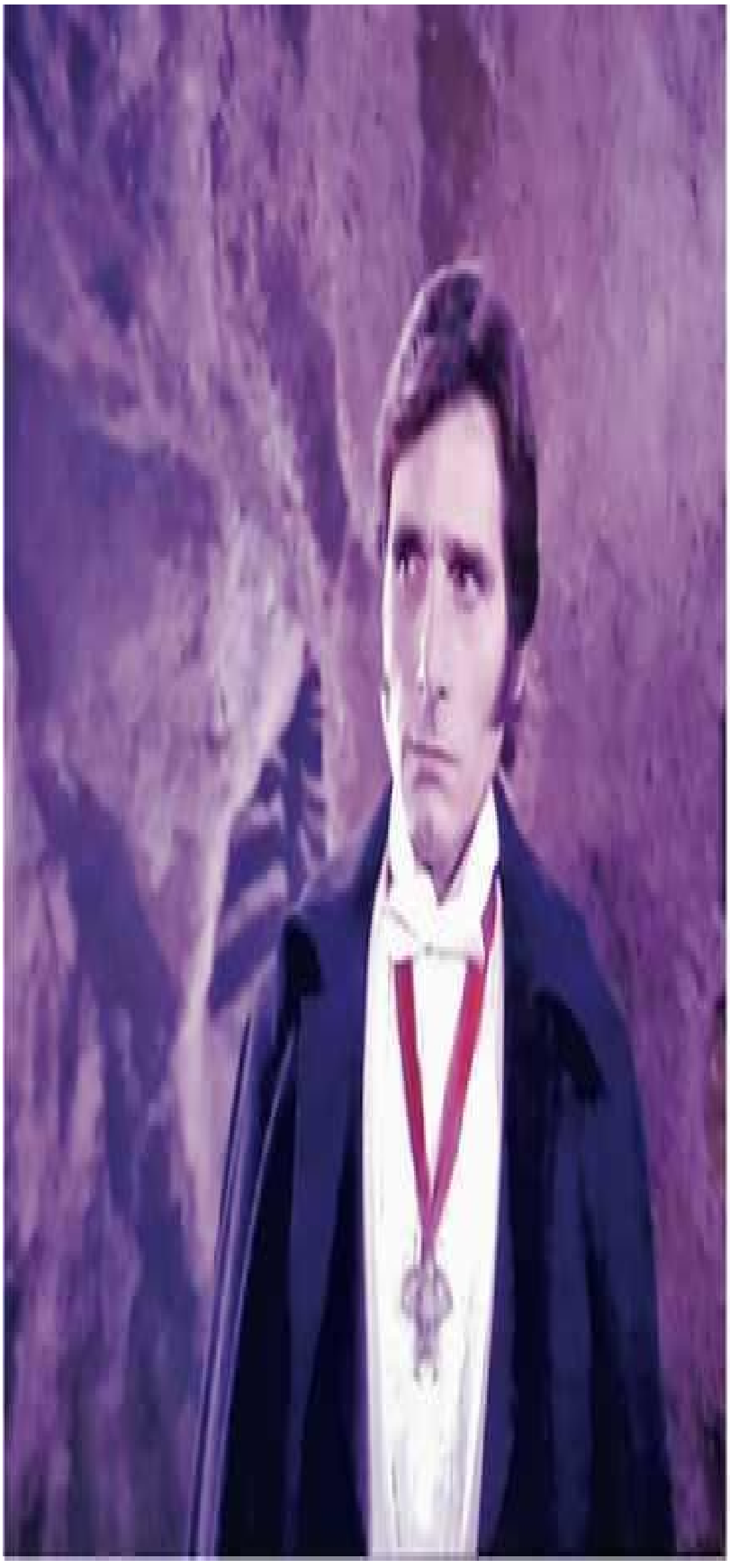


FIGURA 20. Con la mirada malévola perdida en el infinito, Aldo Monti se acerca al imponente Christopher Lee, el Drácula de Hammer Films Fuente: Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo (1973) y Sears of Dracula (1970)

FIGURA 21. Drácula, Aldo Monti, observa y controla mentalmente a la novia del Santo desde la ventana Fuente: Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo (1973)

Por su parte, el maquillaje que usa el Hombre Lobo y los miembros de su grupo es casi el mismo que se utilizó en la película The Wolf Man (1941), de George Waggner, que para David Skal “se parece más a un jabalí que a un lobo” (The Monster Show 215; traducción del autor). Esta imagen es la misma que se repite en decenas de películas de hombres lobo desde los años cuarenta hasta la actualidad. The Wolfman (2010), de Joe Johnston, fue la última versión en valerse de una representación muy similar (figura 22).

FIGURA 22. Versión mexicana del Hombre Lobo, interpretada por Agustín Martínez- Solares, y versión norteamericana, interpretada por Lon Chaney Jr.

Fuente: Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo (1973) y The Wolf Man (1941)

Delgado revive dos íconos de la literatura gótica ampliamente conocidos por el público y dos de sus encamaciones cinematográficas más importantes y recordadas, lo que liga su película a los clásicos del cine de horror y facilita el reconocimiento de los monstruos por parte de los espectadores. De esta manera, lo que se enfatiza con el vestuario y el maquillaje, así como con la caracterización de los villanos, es su fidelidad y continuidad con respecto a los modelos creados en los años treinta, cuarenta y cincuenta: los monstruos que enfrentarán el Santo y Blue Demon son los verdaderos y únicos Drácula y el Hombre Lobo. Este homenaje del director no impide que tanto vampiro como licántropo sufran transformaciones producto de su tropicalización y que en algunos momentos se note un tono paródico en la narración, a pesar de su seriedad como película de horror.

Como se ha afirmado, la tropicalización funciona como homenaje y crítica, al transportar y transformar personajes y temas. Los monstruos de la película de Delgado vienen cargados de referencias que los hacen reconocibles como los verdaderos Drácula y el Hombre Lobo, como si hubieran sido extraídos de filmes góticos ingleses y norteamericanos. Sin embargo, si se mira de cerca, pueden encontrarse particularidades que los modifican, lo que los convierte en nuevas y paródicas versiones de los seres que aterrorizaron a Europa y Estados Unidos décadas atrás. El hecho de poner fuera de lugar a los personajes y que México sea el espacio en el que retornan a la vida —no obstante este país no está dentro de los mapas góticos—, rompe de entrada con la organización europeo-centrista del género y desfamiliariza los seres que son familiares en determinados entornos.

Escoger este país como lugar de residencia parece ajeno a la voluntad de los dos monstruos —en la película nunca se explica por qué sus féretros y restos llegan a México—; esta disposición es más bien producto de los devenires de la familia de Eric, ayudante de Drácula, marcado por la deformidad y la locura —mezcla

del Reinfield de la novela de Stoker y de los sirvientes-ayudantes del doctor Frankenstein—. Él es quien conoce y realiza los rituales para devolverles la vida a sus amos y, además, quien consigue la sangre de uno de los descendientes del mago Cristaldi, vencedor del dúo siglos atrás.

Cuando despiertan de su sueño, sedientos de sangre y venganza, ninguno de los dos parece preocupado por su ubicación o por saber cómo van a comunicarse con quienes habitan el lugar, si se considera que antes de su muerte posiblemente ocupaban algún territorio de Europa del este. Luego de emerger de su féretro, lo primero que Drácula le pregunta a Eric es "¿y tú quién eres?", articulado en un perfecto español, sin cerciorarse que lo pueda entender y sin indagar en qué lugar se encuentran; de igual forma, el Hombre Lobo comienza a hablar español luego de volver a su forma humana, y una de las primeras cosas que hace es vestirse a la usanza de la época, por lo que adquiere la apariencia de un mexicano de los años setenta.

Aunque la verosimilitud lingüística no es una preocupación común en el cine —la historia de Hollywood está llena de películas en las que los personajes hablan inglés sin importar de qué nacionalidad sean o en qué país se encuentren—, es común que Drácula tenga algún tipo de acento, desde el rumano real de Bela Lugosi hasta el vagamente este-europeo de Gary Oldman, hecho que denuncia su procedencia y lo hace aún más peligroso como extranjero invasor. Incluso en otras películas de la serie del Santo, algunos personajes tienen acentos o declaran su intención de hablar en español: en Santo vs. la invasión de los marcianos (1967) el líder marciano anuncia a su tripulación, al aproximarse a la Tierra, que a partir de ese momento solo se comunicarán en español entre ellos, dadas sus instrucciones de invadir el país llamado México. Este no parece ser un problema para los personajes, ni para Delgado, quien ha preparado lingüística y culturalmente a sus monstruos para desenvolverse en el México de 1973.[105]

Además del idioma, el lenguaje de los personajes y su manera de hablar revela una intención artificial y paródica del director. Desde los héroes de la película, doblados por otros actores para darles una voz más profunda y, tal vez, para esconder sus propios acentos, hasta los villanos, pasando por los empleados del profesor Cristaldi: todos utilizan un lenguaje elaborado y artificioso en el que muchas veces recitan frases sin ningún sentido. Este es el caso de la "explicación" que el profesor Cristaldi le da a su hija cuando esta lo interroga por la razón por la que un hombre de ciencia como él cree en seres fantásticos como Drácula y el Hombre Lobo: "La ciencia tiene límites más allá... de los que

está el misterio. El poder oculto abarca muchos campos y tienen artilugios para el bien". Es importante señalar que él es el sabio de la película, por lo que no habría que dudar de lo que está diciendo ni de cómo lo está diciendo.

Los dos monstruos góticos han cambiado de entorno y han sufrido transformaciones; sin embargo, en el Hombre Lobo es posible verlas más claramente, ya que aparece tropicalizado desde el comienzo: es un subordinado de Drácula y, además de aludir al conde como "maestro", es llamado Rufus Rex. Ante el nombre de mascota canina no queda otra opción que sonreír, a pesar de la seriedad con la que Drácula lo enuncia y el devenir salvaje del Hombre Lobo. Esta presencia salvaje se suaviza cuando el temible Hombre Lobo se viste con una camisa de seda amarilla en el momento de volver a la vida y, posteriormente, adopta el papel de galán mexicano, para enamorar a la nieta del profesor Cristaldi.

A lo largo de la narración, y dada la parsimonia del Santo y Blue Demon —quienes, pese a que deben salvar a sus seres queridos y a la Ciudad de México, encuentran tiempo para jugar partidas de ajedrez—, Drácula y el Hombre Lobo logran transformar a varias personas en vampiros y licántropos, respectivamente, y crean un pequeño ejército. Este grupo de sirvientes replica en la división del trabajo la relación de los dos monstruos: los "descendientes" del Hombre Lobo se encargan de cuidar la guarida de Drácula y custodiar sus alrededores; mientras, los vampiros se dedican a formar parte de la corte del conde, lo acompañan y se ocupan de sus amantes. La tropicalización también ejecuta un cambio en las acompañantes del conde: sus "novias", vampiras blancas y fantasmales en la novela y las películas estadounidenses, se transforman en mujeres mestizas que visten de rojo y vigilan a la novia del Santo.

Un tipo de mujeres vampiro más activas y atractivas son las que aparecen en la película Santo contra las mujeres vampiro (1962), dirigida por Alfonso Corona Blake. Este filme, reconocido en su momento por ser uno de los pocos de la serie del Santo que traspasó la frontera mexicana, se ha convertido con el paso del tiempo en "un clásico de la Serie B latinoamericana" (9), como afirma Andrés Mego. Armada con todos los elementos tradicionales de una película de horror gótico, depliega cada uno de estos desde los primeros minutos de la película: se observa una mansión aterradora en el exterior y derruida en el interior, neblina por doquier y cuadros antiguos que parecen cobrar vida y se escuchan gritos y aullidos sin saber su procedencia, ataúdes que se abren con un chillido y el sonido de las alas de murciélagos vampiros.

La película narra la historia de un grupo de mujeres vampiro cuyo único propósito es encontrar a la sucesora de su reina, quien, en su debido momento, deberá extender el poder de las vampiras y de Satanás sobre la Tierra. Como en el filme de Delgado, el lugar desde el cual pretenden empezar la conquista es México Distrito Federal, ciudad en la que despiertan después de un sueño de doscientos años, sin marcadores que informen sobre su nacionalidad o lugar de residencia anterior —y obviamente, todas hablan español—.

De su ser vampírico no queda duda, luego de observar que descansan en ataúdes, que poseen unos colmillos tan desarrollados que sobresalen de sus labios y que necesitan sangre para sobrevivir. No obstante, su comportamiento, organización y escenificación permiten pensarlas más como un grupo de brujas o uno de vampiras con poderes mágicos. Esta representación parece nutrirse de filmes de brujas y vampiros clásicos, como Haxan (1922), del sueco Benjamin Christensen, y Vampyr (1932), del danés Carl Theodor Dreyer. Esta impresión se refuerza con el blanco y negro de la cinta y la constante aparición del "maestro" del grupo: un Satanás mefistofélico y expresionista, del cual solo es posible ver una sombra reflejada en la pared. Ayala Blanco lo describe como un "Satán con piochita y perfil tenebrosamente proyectado sobre el muro de las catacumbas autóctonas" (La búsqueda del cine mexicano 286-287); Greene va más allá, al relacionar algunos de los efectos especiales de la película, como la transformación de la sacerdotisa de las mujeres vampiro, con los desarrollados por Mélies:

la transformación sobrenatural de Tundra no se asemeja mucho a los efectos especiales de las películas de horror de Universal, sino que imita las técnicas del pionero del cine mudo, George Mélies, quien combinó efectos holográficos primitivos con trucos de magia escénica; tales efectos especiales primitivos hacen a Santo vs. las mujeres vampiro un filme aún más anacrónico y de 'bajo presupuesto'. (Mexploitation Cinema 59; traducción del autor)

Aunque el presupuesto de esta película distó mucho de los que se empleaban en largometrajes norteamericanos de la época —por esta razón, sus efectos especiales no fueron tan elaborados—, parte del primitivismo que Greene destaca se relaciona con una posición estética de Corona Blake, quien usa en su

filme elementos del cine expresionista nórdico y alemán, lo que deja marcas de su influencia y lo transforma, al llevarlo a un entorno novedoso e híbrido.

Estas vampiras-brujas, que han cambiado las cuevas del norte y el este de Europa por una mansión decadente en la Ciudad de México, se presentan como monstruos dentados y envejecidos —el maquillaje da la impresión de la piel de un lagarto—, que, luego de consumir sangre humana —masculina—, se transforman en hermosas mujeres de pelo oscuro y túnicas grecoromanas, lideradas por la reina de los vampiros —Lorena Velázquez, actriz y exreina de belleza mexicana— (figura 23).

FIGURA 23. Transformación de las mujeres vampiro de monstruos repulsivos a reinas de belleza grecolatinas Fuente: Santo vs. las mujeres vampiro (1962)

La imagen del vampiro seductor y sexual se encarna en estas mujeres que, gracias a su poder, buscan imponer una forma de matriarcado vampírico universal, como castigo a la corrupción y al temperamento autodestructivo de los hombres —así lo afirma la sacerdotisa al invocar a su reina: "la maldad de los hombres, empeñados en destruirse, hace propicia la resurrección de los monstruos de la Tierra"—. De esta manera, su misión es controlar y esclavizar al sexo masculino, para lo que cuentan en principio con tres sirvientes vampiros capaces de metamorfosearse en murciélagos y en lobos. Así, las mujeres vampiro se ubican como monstruos conscientes de la situación política del mundo, ya que, como afirma Greene, vuelven a la vida en un momento en el que la amenaza nuclear de la Guerra Fría resucitaba monstruos del pasado (59); además, se sitúan como contrapartes de las mujeres tipificadas en las películas del Santo, es decir, las "chicas modernas" capaces de vivir en un mundo moderno, y al tiempo mantener los valores tradicionales mexicanos.

Se genera, entonces, una oposición entre las figuras femeninas de Tundra, la perversa vampira-bruja que busca esclavizar a los hombres, y Diana, una chica moderna que aprecia la monogamia, el matrimonio y los valores tradicionales. Esta dicotomía lleva a Greene a reforzar la idea según la cual el Santo y sus amigos siempre se enfrentan a fantasmas del pasado para proteger la modernidad mexicana. Aunque esta idea funciona en un nivel superficial, deja de lado la larga tradición de la que se nutren estas películas, esto es, la tradición gótica que desarrolla tropos similares en novelas como Carmilla —la joven pura y virginal que es tentada por la vampira sexualizada— y que el director escenifica en un entorno particular, acompañado por un héroe de lucha libre.

Situar, por un lado, la tradición caduca y, por el otro, la modernidad, de forma dialéctica, puede hacer perder de vista la insistencia de la película en que el peligro de las mujeres vampiro radica principalmente en su capacidad de seducción: no solo influye sobre los hombres a quienes quieren destruir, sino también sobre la mujer bondadosa de la película, a la que ofrecen el poder como reina de las mujeres vampiro y de un mundo dominado por ellas. El close-up recurrente sobre los ojos de Tundra y de la reina —imagen tradicional en el cine

de horror— da cuenta de su habilidad de seducir e incidir en el pensamiento y la voluntad de sus víctimas, aumentada por sus poderes sobrenaturales. A su vez, traza una conexión estilística entre el cine gótico mexicano y el melodrama, género reinante en la Epóca de Oro del cine mexicano. Como lo destaca Carlos Monsiváis, “el close-up certifica lascivia y hermosura, pone a la cámara al servicio de la serenidad o de los sacudimientos del rostro y quebranta la esclavitud pregonada” (“Se sufre pero se aprende” 182).

De este modo, las vampiresas vuelven a la vida no solo para imponer una regla perdida en el tiempo o para representar una sociedad pagana y premoderna, sino primordialmente para posibilitarle el ejercicio de poder a una mujer, hecho que cuestiona y desequilibra la sociedad patriarcal mexicana, defendida por paladines y sabios como el Santo y el profesor Orlof y condescendiente con las chicas modernas vestidas en minifaldas, siempre y cuando se comporten bien. Las vampiras se ubican, entonces, como parte del linaje literario y cinematográfico de Carmilla y Lucy, chupasangres hermosas y poderosas, que por su “transgresión” fueron cazadas y ensartadas en una estaca —con todas las implicaciones psicoanalíticas del caso—, fin muy similar al de Tundra y sus hermanas.

El papel de los hombres en esta sociedad matriarcal de vampiros es bastante pobre y se reduce a servir como alimento o como ayudantes, rol que desempeñan los tres hombres-bestia que operan de guardaespaldas y matones. Así mismo, los tres funcionan como constantes adversarios de lucha para el Santo, quien puede mostrar sus habilidades con ellos y no con las mujeres vampiro —su calidad de héroe le impide luchar con mujeres, así sean perversas vampiras—. Uno de los encuentros más importantes del filme —vagamente conectado con la narración, a diferencia de muchas otras escenas de lucha en este tipo de películas— ocurre cuando el Santo tiene que combatir con uno de los monstruosos ayudantes de las mujeres vampiro. Santo cree estar peleando contra Black Mask, uno de sus oponentes habituales, pero en realidad se está enfrentando con Igor, hombre bestia vestido con la máscara del luchador, que utiliza golpes de karate —prohibidos en el ring— para debilitar y vencer al héroe (figura 24).

FIGURA 24. Black Mask es desenmascarado y se revela como un Hombre Lobo
Fuente: Santo y Blue Demon contra Dráculay el Hombre Lobo (1973)

Bobb Cotter, autor de The Masked Men of Mexican Movies, enuncia esta escena como una de sus favoritas de la serie del Santo, debido al estupor del Enmascarado de plata al saberse dominado por la fuerza y técnica de su oponente, pero sobre todo por el descubrimiento de que esta primacía es producto de los poderes sobrenaturales de Igor: cuando logra dominarlo y le retira su máscara, el Santo y el público se dan cuenta de que se trata de un Hombre Lobo, quien escapa convertido en un murciélago, al sentirse cercado por el Santo y la policía.[106]

La puesta en escena y maquillaje de este licántropo es, de nuevo, muy similar a la del Hombre Lobo del filme de Universal Studios —y a la usada, posteriormente, en Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo—, solo que este ha pasado por un proceso de tropicalización y desfamiliarización tal que es capaz de pelear en un cuadrilátero a través de técnicas de lucha libre mexicana y movimientos de karate. Así, es más efectivo que el monstruo tradicional por su capacidad de metamorfosearse a voluntad y por su habilidad de camuflarse y adaptarse a las nuevas situaciones. Nunca en la historia del cine de horror gótico se había visto un Hombre Lobo tan eficaz y polifacético, y mucho menos enmascarado.

Este es el tipo de monstruos contra los que se enfrenta el Santo y, en algunas películas, Blue Demon, luchadores profesionales convertidos en héroes, a quienes acuden miembros de todos los estamentos de la sociedad, en busca de apoyo, cuando un peligro se cierne sobre ellos. El horror gótico, en este caso —ya que también ocurre con la ciencia ficción o el género policiaco—, está atravesado y tropicalizado no solo por la representación y adaptación de los monstruos, como ya se observó, sino también por la presencia de los dos íconos de la lucha, quienes transforman el papel de los luchadores, los héroes y los cazadores de monstruos tradicionales.

En este sentido, el Santo y Blue Demon encarnan los tres roles en la medida que los revierten: son luchadores de profesión, esto se muestra como su trabajo durante varios momentos en la película; son superhéroes que luchan por librar al

mundo, específicamente a México, de la maldad de diversas entidades, y son cazadores de monstruos debido a que muchos de sus enemigos son seres monstruosos con poderes sobrehumanos. Como afirma Francisco Sánchez,

el Santo, en sus descansos entre lucha y lucha, se trasladaba a los sets de cartón pintado para emprender otra lucha, ahora contra toda clase de sabios locos, mujeres vampiro, brujas malvadas, fenómenos de feria [...] y, llegado el caso contra el mismísimo Mefistófeles en persona. (100)

A pesar de estas múltiples facetas y actividades, su trabajo —las máscaras, sus personalidades de lucha— permea la totalidad de sus vidas, lo que cubre y posibilita, en cierta forma, sus roles de héroes y cazadores de monstruos. A diferencia de superhéroes como Batman o Superman, quienes tienen una personalidad secreta —Bruce Wayne y Clark Kent, respectivamente— y, con esto, una vida fuera del papel de protectores de sus ciudades, el Santo y Blue Demon siguen siendo luchadores fuera del cuadrilátero y héroes las veinticuatro horas del día, aunque posean una identidad secreta. Que nadie conozca sus nombres reales o sus facciones, por llevar siempre las máscaras, no es un limitante —paradójicamente— para que tengan una vida familiar o sentimental, así como una amplia vida social. Resulta cómico y, de alguna manera, siniestro verlos aparecer con sus trajes a la moda, mientras hacen chistes e interactúan en sociedad, enfundados todavía en sus máscaras de lucha (figura 25).[107]

FIGURA 25. Santo y Blue Demon, fuera del ring como cualquier individuo, aún enmascarados Fuente: Santo y Blue Demon contra Dráculay el Hombre Lobo (1973)

Este hecho muestra, de nuevo, la paradójica modernidad en la que se mueven los héroes-luchadores: un entorno social que puede sostener a estos personajes, sus máscaras y sus personalidades secretas en la calle, así como sus relaciones con políticos, servidores públicos y gente común, tanto dentro como fuera de las películas. Al contrario de Batman o Superman, el Santo es un héroe nacional que puede disfrutar de la vida nacional, andar por las calles o manejar su convertible únicamente por el placer de hacerlo e interactuar con la gente sin que el misterio de su personalidad tenga que revelarse. La forma en que Francisco Sánchez describe al Santo funciona perfectamente para entender la preponderancia de estos personajes en la cultura y la vida cotidiana de los mexicanos; el crítico lo caracteriza como un "ser de una pararrealidad fantástica que podía convivir perfectamente con la existencia real cotidiana" (99).

El Santo, como luchador real y como personaje creado y desarrollado en plena modernización mexicana, puede pasar con soltura de un ring en la Ciudad de México a la arena de un cómic y, luego, saltar de esta a un escenario fílmico sin que nadie lo cuestione o problematice.[108] Esto se debe, como afirma Juan Villoro, a las condiciones del contexto mexicano:

El Santo es la ley a la altura de nuestras circunstancias. Nunca resulta suficientemente irreal porque actúa en territorio mexicano, donde no hay otra verosimilitud que la impunidad. Patrono del kitsch, le aplica una quebradora a la estética y logra que lo pésimo se vuelva clásico. De ser intencionales, sus tramas rivalizarían con las de Buñuel. ("El Santo")

De este modo, lo que prevalece —y con quienes interactúan los demás protagonistas de la película, así como los fanáticos y las personas cercanas a los héroes de carne y hueso— son los personajes de los luchadores, es decir, sus personalidades creadas para la lucha libre y representadas por las máscaras, al

igual que su condición de peleadores invictos. Por esta razón, resulta fácil “dar el salto” del ring a la persecución de monstruos y científicos locos —quienes, a su vez, se representan a sí mismos— y siempre triunfar, a pesar de que los dos luchadores no tengan armas o superpoderes más allá de sus conocimientos de lucha y algunas habilidades técnicas. En todas las películas que involucran luchadores o luchadoras, estas habilidades son suficientes para vencer fácilmente a monstruos legendarios, razas extraterrestres o maldiciones milenarias.

Estos héroes, comprometidos con la justicia y el progreso, también cuentan con la ayuda de la policía, a la que utilizan como apoyo cuando la situación se sale de control, y de hombres de ciencia, habitualmente viejos y sabios sin ningún interés más allá del bien de la humanidad, quienes, además, poseen conocimientos de ocultismo. Como afirma Mego, “si bien el intelecto del Santo destaca por urdir soluciones, frecuentemente trabaja en colaboración con científicos, doctores, arqueólogos, hechiceros y agentes policiales” (5). En las dos películas mencionadas en este capítulo el Santo recibe ayuda de profesores con apellido extranjero —Cristaldi y Orlof— que, de alguna forma, están relacionados con los monstruos, lo que los convierte en víctimas de sus ataques.

Así mismo, los profesores son la bisagra que une al héroe enmascarado con el progreso científico, representado en objetos inventados por ellos y usados por el Santo —aunque en contados casos el héroe es el inventor—. De este modo, radio-relojes, pantallas de transmisión y carros deportivos aparecen en las películas del Santo como muestras de su participación en el mundo moderno y su competitividad frente a otros héroes y espías —Batman o James Bond— que hacen un extenso uso de la tecnología como forma de contrarrestar su falta de poderes y mostrar su capacidad adquisitiva.

El transporte de monstruos europeos a tierras mexicanas, con su respectivo bagaje representacional, su adaptación al país, hasta el punto de poder hablar español de corrido y desarrollar planes para conquistarlo, y el posicionamiento de luchadores- héroes mexicanos en su contra ha sido trabajado en este capítulo como una muestra del mecanismo de tropicalización de la tradición gótica, tanto literaria como cinematográfica. En las dos películas estudiadas los directores reciclaron y adaptaron temas y formas de representación de personajes del gótico, al mezclarlos con formas de cultura popular mexicana como la lucha libre. Los resultados fueron filmes de horror gótico mexicanos que homenajearon y parodiaron al movimiento, al tiempo que reforzaron la imagen del héroe nacional, quien con su fuerza, intelecto y recursividad fue capaz de

detener cualquier peligro que se cerniera sobre el país.

Aunque los monstruos en las dos películas están tropicalizados e interactúan con el entorno mexicano, aún representan un peligro que viene del exterior, específicamente de Europa, a atentar contra México y la mexicanidad: Drácula y el Hombre Lobo fueron trasladados por sus sirvientes desde Transilvania y las vampiras lideradas por Tundra provienen de algún lugar del viejo continente, como lo denuncian sus túnicas grecoromanas. Esta idea de una amenaza europea está presente en muchas de las películas de lucha libre, incluidas las del Santo, como asevera Greene:

Varias películas de mexplotación asocian explícitamente esa amenaza a la mexicanidad con el fascismo, en particular con la alemania nazi [...]. Otras películas de mexplotación vinculan al villano con la Antigüedad europea, específicamente a la civilización clásica griega y romana [...], haciendo explícito que es el continente de origen del conde Drácula y muchos otros vampiros. (Mexploitation Cinema 20; traducción del autor)

De acuerdo con esta lógica, desde Europa se movilizan —y se producen— monstruos góticos dispuestos a atacar a México, lo que invierte la idea de América como el espacio de la monstruosidad y permite que los luchadores enmascarados puedan demostrar sus habilidades al vencerlos. Inversión de imaginarios y transformación de personajes y temas góticos —en este caso, relacionados con el vampirismo— es lo que vuelve a ocurrir décadas después de las películas protagonizadas por el Santo, de la mano de jóvenes directores de cine como Guillermo del Toro.

Vampiros de cuerda: La invención de Cronos

El cine mexicano de horror se renueva a partir de los años noventa, gracias al trabajo de directores como Guillermo del Toro, Daniel Gruener y Leopoldo Laborde. A pesar de la calidad de las películas de Gruener y Laborde,[109] el trabajo de Del Toro ha sido, sin duda, el que ha tenido mayor difusión y alcance dentro y fuera del país en los últimos años, con un estilo que se mueve constantemente entre el cine horror y el cine fantástico. Académicos como Antonio Lázaro-Reboll y Beatriz Trigohan caracterizado el cine de Del Toro como un producto transnacional y multicultural, que se dirige tanto a la industria cinematográfica internacional como a espectadores de diferentes contextos y tradiciones fílmicas. Como afirma Trigo, refiriéndose a La invención de Cronos,

el multiculturalismo presente en la película va más allá de la faceta económica, de hecho se pueden observar fácilmente diversos elementos que subrayan el carácter heterogéneo de la misma. Por ejemplo, los actores son argentinos, mexicanos y norteamericanos, faceta subrayada por el registro lingüístico que emplean. A un nivel visual Del Toro ofrece incluso un guiño cómplice a la audiencia puesto que en la película las señales, los anuncios y los títulos de las cajas de galletas y otros comestibles están escritos en ruso, español, inglés, árabe y otros idiomas, aspecto que enfatiza no ya solo la heterogeneidad de la película, sino la pluralidad de elementos que conviven en la sociedad actual. (177)

En esta misma línea, Ignacio Sánchez Prado enuncia a Del Toro como un “autor global” que, como los también mexicanos Alejandro González Inárriru, Alfonso Cuarón y Carlos Reygadas, es capaz de moverse con libertad creativa y material tanto en el mercado cinematográfico mexicano como en el global (especialmente en Hollywood, con superproducciones de alta calidad como Pacific Rim (2013) de Del Toro, Gravity (2013) de Cuarón y Birdman (2014) de González Inñarritu).

La invención de Cronos (1993) es el largometraje que empieza a ubicar al

director en esta posición de reconocimiento, particularmente por la novedad del giro temático que introduce en la historia de vampiros tradicional: se trata de un hombre mexicano que se transforma en vampiro a través de un dispositivo alquímico-mecánico sediento de sangre. Este giro es intencional y, a pesar del cambio que acarrea para la imagen del vampiro, está inmerso de lleno en la tradición gótica europea y latinoamericana, lo que se evidencia en la elección del tema y las imágenes, así como en el guion y en las notas de la película. Del Toro demuestra un amplio conocimiento del género en su descripción de los personajes y en las anotaciones preliminares al guion, en las que enuncia la transposición —reciclaje, desplazamiento— y el uso de elementos góticos en su película (tabla 1).

Tabla 1. Notas preliminares al guión de La invención de Cronos escritas por Del Toro

Claroscuro	Clar
Noche	Noch
Lluvia	Lluv
Viento	Vien
Aullidos, sonidos ominosos	Máq
Castillo	Fábr
Celdas de prisión	Inter
Bosque	Ciud
Cuevas	Calle
Sangre	Clar
Heroína pura e inocente	Aurc
Héroe degradado	Jesús
Amor perdido	Jesús
Y obvio, los conceptos de muerte, tiempo, ansia, sed, deseo, represión, etc.	

Fuente: Del Toro (“Director Notes” 34; traducción del autor).

Nota: En la tabla se observa el proceso de transposición de elementos góticos en la película.

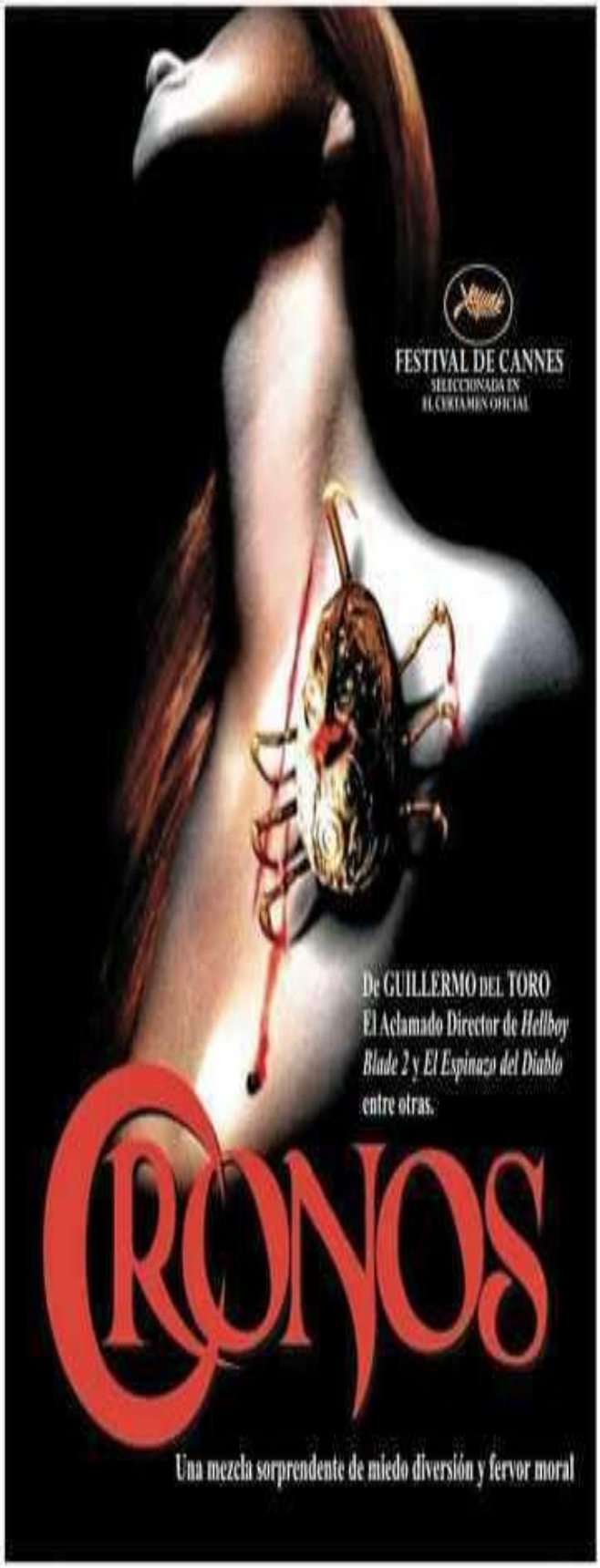
De esta manera, es claro que el director quizo filmar una película de horror mediante el uso detallado y juicioso de temas, personajes y ambientaciones góticas que resultan reconocibles para el espectador. Pese a estar enunciados en forma de listado, así como chequeados por el director en el manuscrito original, estos elementos están suficientemente transformados en la película como para crear una versión particular, que pertenece al género, al tiempo que se distancia de este. Homenaje y transformación desempeñan, de nuevo, un papel importante en el mecanismo de tropicalización por el cual se construye la película; como afirma Carla González Vargas, “lo de Del Toro no es solo homenaje (aunque también lo es), sino inteligente reelaboración de un cine que —valga la expresión— necesitaba una buena dosis de sangre nueva” (84).

Así, la película empieza en 1535 —año de la fundación del Virreinato de la Nueva España— con la llegada al virreino del famoso alquimista francés Fulcanelli, quien, según la narración, trabajará como relojero del virrey. Durante su estadía en el continente americano desarrolla un artefacto que brinda la inmortalidad a su poseedor: el dispositivo Cronos. La prueba de la eficacia de este mecanismo se demuestra por medio del descubrimiento, en 1937, del cadáver de Fulcanelli —con la piel blanca y translúcida— entre los escombros de un edificio, así como sus notas y objetos en un apartamento en el centro de la ciudad. Con este prólogo cinematográfico, Del Toro no solo transporta al vampiro a México y cifra la construcción del dispositivo de transformación en Veracruz, el trópico mexicano, sino que también moviliza la figura del alquimista-científico loco, que gracias a sus conocimientos logra vencer el paso del tiempo y alcanza la inmortalidad. De manera magistral, el director liga el origen de su vampiro —y, posiblemente, del vampirismo— con el nacimiento del Virreinato de la Nueva España: Fulcanelli logra en tierras mexicanas lo que nunca nadie había logrado, ser inmortal al usar la sangre como fuente de

supervivencia, lo que le otorga una nueva nacionalidad a los chupadores de sangre.[110]

Gracias a estos movimientos tropicalizadores —geográficos y temáticos—, el mecanismo por el cual se deviene en vampiro en la película es diferente de cualquier otra forma de transformarse —o ser transformado— que se haya concebido en novelas o filmes anteriores. La intervención demoniaca, que transforma a Vlad el Empalador en un vampiro en la película de Coppola o de Shore, o la transmisión directa a través del mordisco, método tradicional de "contraer" el vampirismo, se reemplazan en La invención de Cronos por un dispositivo mecánico-alquímico. El funcionamiento de dicho mecanismo es difícil de dilucidar, dadas las cortas y fragmentarias apariciones de la criatura en el interior del aparato y la falta de una explicación por parte de los personajes; no obstante, según lo que es posible ver, Cronos es una unidad mecánica conectada a una especie de insecto o fusionada con este, que se activa ante la presencia de sangre.

Como en La metamorfosis, de Franz Kafka, la "identidad" de este insecto nunca se revela; por el contrario, presenta características de muchos de estos: en su forma exterior parece un escarabajo dorado —uno de los símbolos egipcios de la inmortalidad, más específicamente de la regeneración y la resurrección— y lo que se puede observar en su interior recuerda más a una larva o un gusano; así mismo, su forma de "morder" y extraer la sangre de su poseedor evoca tanto a las arañas como a los escorpiones. La indiferenciación prevalece y se mantiene en el desarrollo de la película y en su publicidad: en algunos afiches y portadas de DVD parece un escorpión y en otros, un escarabajo (figura 26).


FESTIVAL DE CANNES
SELECCIONADA EN
EL CERTAMEN OFICIAL
De GUILLERMO DEL TORO
El Aclamado Director de *Hellboy*
Blade 2 y *El Espinazo del Diablo*
entre otras.
CRONOS
Una mezcla sorprendente de miedo diversión y fervor moral

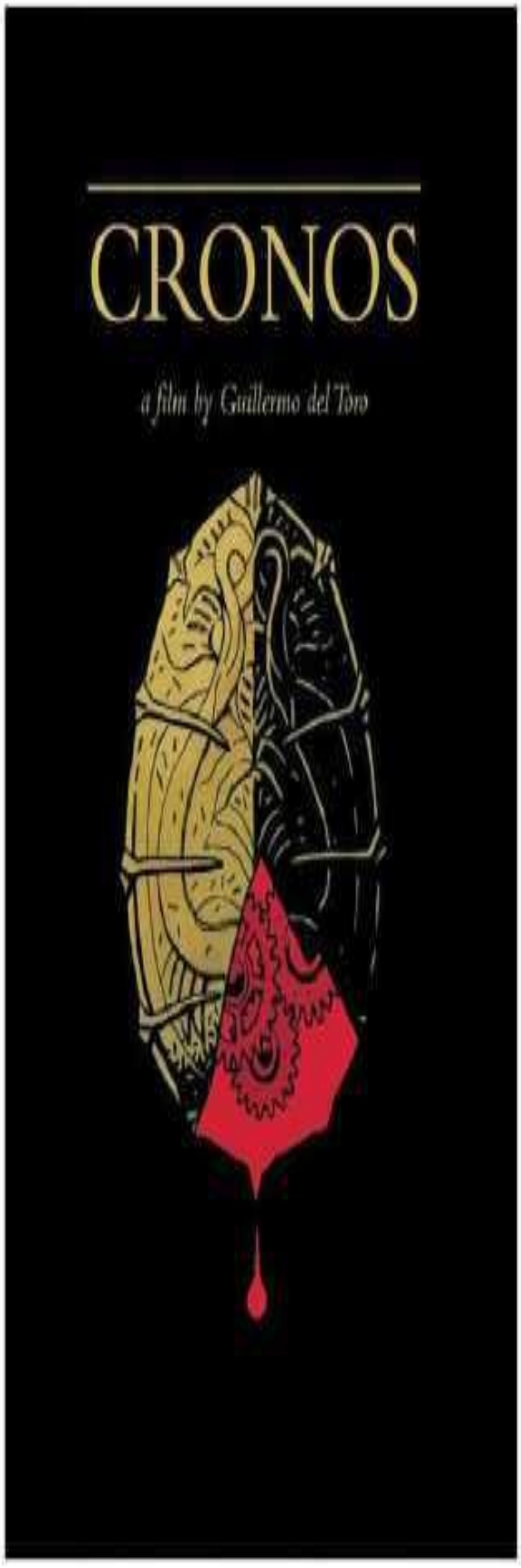

CRONOS
a film by Guillermo del Toro

FIGURA 26. Edición conmemorativa de los diez años de La invención de Cronos (2002) y la de Criterion Collection (2010)

Fuente: Edición conmemorativa de La invención de Cronos (2002) y Criterion Collection (2010)

Lo que es claro es que se trata de un insecto que, de alguna manera, hiberna y se mantiene vivo en el aparato a la espera de sangre. Al encontrar una fuente de alimentación, extrae la sangre a través de un sistema mecánico que succiona a su víctima, al tiempo que le trasmite su capacidad de resistencia al paso del tiempo y su sed de sangre. La única explicación que se da en el filme acerca del dispositivo sale de los labios de Didier de la Guardia, industrial francomexicano, quien descifra los manuscritos de Fulcanelli y dedica parte de su vida a buscar el Cronos en aras de vencer el cáncer que lo consume. Él le dice a Jesús Gris, un usuario accidental del Cronos y protagonista del filme, que "el insecto está atrapado en el invento, como una suerte de... de filtro viviente"; luego, le explica que los insectos posiblemente son las "creaturas favoritas de Dios", ya que presentan características que podrían asimilarse a la inmortalidad, como la autoregeneración y la supervivencia en condiciones inhabitables para otros animales: "el asunto de la resurrección no es cosa extraña para las hormigas o las arañas; atrapadas en el centro de una roca son capaces de esperar cientos de millones de años para ser liberadas".

De esta manera, el giro que Del Toro introduce en el tropo del vampiro es tan profundo que amenaza con cambiar el animal icónico, casi totémico, de los monstruos que asolan la Tierra en busca sangre: el murciélago vampiro corre el peligro de ser reemplazado por un insecto —estrategia que ya había usado Quiroga en "El almohadón de pluma"—. Esto ocurre hasta cierto punto; sin embargo, como en los procesos de tropicalización descritos, Del Toro desterritorializa personajes y temas para luego reterritoriazarlos: transformados, pero reconocibles; fieles al género, pero transgresores de la tradición. A diferencia del bicho chupasangre de las almohadas uruguayas, horrible parásito que comparte con el vampiro el gusto por la sangre, pese a que no tiene ninguna característica antropomorfa y no es capaz de trasformar a su víctima, el dispositivo vampírico de Cronos está "habitado" por un insecto que convierte a los humanos en criaturas reconocibles como vampiros tradicionales, esto es,

seres fotofóbicos, inmortales, que se alimentan de sangre y que la consiguen al atacar el cuello de sus víctimas —el único momento en que Jesús Gris chupa sangre directamente de un humano, lo hace al morderle el cuello—.

Los elementos de reconocimiento también se presentan en la repetición de clichés cinematográficos, incluidos sin cesar en el cine de vampiros desde sus primeras muestras: este es el caso de la posición de los brazos que adopta Jesús, luego de su completa transformación en vampiro —es decir, después de haber muerto y resucitado—, para protegerse de la luz, como lo hicieron antes que él Bela Lugosi, Christopher Lee y muchos otros.

Del Toro homenajea a los vampiros clásicos y sus representaciones, tanto del cine como de la literatura, al tiempo que los transgrede y transforma profundamente. Según José Antonio Valdés Peña, Del Toro mismo reconoce la influencia que la literatura tiene sobre la película al afirmarque "[e]n Cronos hay más influencias literarias de horror que influencias cinematográficas. Incluso hay muchísimas referencias a novelas góticas que poca gente nota" (59). El Jesús Gris que ha sido mordido —o picado— por el Cronos puede ser reconocido por cualquier espectador como un vampiro que rejuvenece gracias al consumo de sangre y descansa en una tumba; no obstante, presenta cambios que complican esta condición. Uno de los principales es la pérdida paulatina de su piel humana, el cambio de piel que ocurre al resucitar y que lo vincula de nuevo con los insectos, muchos de los cuales pierden lo que podría considerarse a simple vista "la piel" —aunque realmente se trata de un exoesqueleto— para continuar con su vida.[111] De esta manera, el Jesús Gris que vemos al final de la película, quien muere por segunda vez —en teoría, la última—, en su cama, acompañado por Mercedes y Aurora, hace pensar más en una larva gigante, por su piel verde y brillante, que en un quiróptero.

A lo que se enfrenta el espectador de la película es, entonces, a un vampiro híbrido, tropicalizado, que primero se comporta como un vampiro tradicional, pero lentamente va adoptando características de insecto —sin llegar a la completa transformación del protagonista de The Fly (1958 y 1986)—, debido a su contacto con el dispositivo Cronos. La idea misma del vampirismo se cuestiona y se descontextualiza a través del personaje, del dispositivo que lo transforma y del espacio donde se desarrolla la narración. Así, el dispositivo Cronos y, con este, el vampirismo están ligados a un pasado colonial mexicano —aparato y virreinato son creados el mismo año—, relación enunciada en el prólogo de la película y hecha plausible en la figura del ángel colonial en que

reposa el Cronos, que lo protege de la vista de los humanos hasta el momento en que es descubierto por Jesús Gris y su nieta en la tienda de antigüedades.

La capacidad de la estatua de conectar pasado y presente no solo se enuncia de manera literal en la película en la medida en que es el objeto que guarda el secreto de Fulcanelli: algunas escenas revelan la conexión de manera visual, al situar en el mismo encuadre, en primer plano, al ángel y, en segundo, difuminados, tanto a Fulcanelli como a Juan Gris y su nieta, pasado y futuro de quienes poseen el dispositivo y una muestra más de su eficacia.

El detonante del descubrimiento es la emergencia de múltiples cucarachas del interior del ángel, que al escapar delatan el espacio hueco de la figura. La elección de este animal no es inocente, tanto por su omnipresencia en películas de horror como —y sobre todo— por su relación contemporánea con la inmortalidad: según mitos urbanos, las cucarachas serían los únicos seres vivos que sobrevivirían una catástrofe nuclear y la radiación posterior.[112] En efecto, Del Toro retoma los mitos y reacciones que generan los insectos y los explota en su película Mimic (1997), claustrofóbico filme en el que insectos gigantes que se alimentan de carne humana habitan el sistema de alcantarillado de Nueva York. En esta película el horror no está confinado únicamente en la monstruosa presencia de los insectos, sino que se extiende y complejiza con su habilidad para imitar a los humanos y aprender del acto de repetición, hasta el punto de generar ominosas similitudes físicas. Como afirma Eric White, “Del Toro, por lo tanto, hace referencia a los insectos para sugerir que la alteridad inquietante acecha bajo el rostro tranquilizadoramente familiar de la identidad humana reconocible” (375; traducción del autor).

El ángel colonial, en cuya base reposa el dispositivo Cronos, funciona como ángel guardián del secreto de Fulcanelli hasta el momento en que Didier de la Guardia empieza su búsqueda desesperada, luego de traducir el diario del alquimista. Según un juego de nombres que involucra a todos los personajes de la película, la custodia del Cronos parecería inherente al patriarca de la familia que ostenta el “apellido del ángel”: De la Guardia. Siguiendo esta lógica, el sobrino de Didier es literalmente su Ángel de la Guardia, quien debe hacerse cargo del tío y velar por que este reciba el aparato y se haga acreedor de la inmortalidad. No obstante, dicha lógica nominal, que a primera vista es transparente —Ángel de la Guardia es el guardián; Jesús Gris, el resucitado; Aurora, la esperanza—, se torna turbia cuando se descubre que los personajes y sus acciones no necesariamente reflejan el significado de sus nombres o los roles

asociados a estos.

Este desfase se relaciona con las transposiciones que Del Toro hace de personajes clásicos del gótico y su adaptación tropicalizada al entorno mexicano de la película. Así, Didier, a pesar de su apellido, es el ocultista tecnócrata que habita el castillo-fábrica y que desea adquirir inmortalidad para disfrutar por más tiempo del fruto de su trabajo, de lo que ha conseguido a través de explotaciones y malos tratos. Ángel no puede considerarse angélico por su aspecto, ni por sus actitudes de matón y mucho menos un ángel de la guarda de su tío, ya que lo que espera, en realidad, es que Didier muera para poder quedarse con su dinero.

Por su parte, Jesús Gris, a quien Del Toro identifica con el héroe degradado de los relatos góticos, está más cerca por sus acciones al protagonista de El monje, de Matthew Lewis, que a la figura de Cristo, pese a que lleva su nombre y resucita.[113] En este sentido, es la copia gris de la figura del salvador de los cristianos, un personaje que no es ni muy bueno ni muy malo; no obstante, es posible reconocerlo como una figura crística: recibe el mensaje —vampírico— por medio de un ángel, resucita al tercer día y da su vida por los demás. El amor por su nieta y su esposa no impide que durante la mayor parte de la película actúe de manera

egoísta —a excepción del final, cuando se inmola para salvar a su nieta, lo que lo acerca, de nuevo, a la imagen del Jesús salvador—, al defender el uso del dispositivo Cronos y su derecho a rejuvenecer y ser inmortal.

Aurora comparte con las heroínas góticas un halo de pureza y fragilidad exterior: es una niña que no habla. Sin embargo, con el desarrollo de la película esta imagen se muestra porosa: la niña que siempre acompaña a su abuelo y no tiene una buena relación con su abuela parece comprender y aceptar, más que cualquier adulto, lo que le sucede a Jesús y, a diferencia de muchas protagonistas de relatos góticos, no rechaza el encuentro con lo monstruoso; por el contrario, lo abraza con cierto gusto. Aurora, vestida de rojo durante toda la película, es quien presencia la mayoría de los momentos de sed de sangre de Jesús y quien lo acoge luego de que este vuelve de la tumba; en casa, ella le adecúa un ataúd en el que pocas veces se vería a un vampiro: un baúl de juguetes, donde Jesús duerme acompañado de un oso de peluche y una muñeca (figura 27).

FIGURA 27. Jesús Gris en el baúl de juguetes que utiliza como ataúd Fuente: La invención de Cronos (1993)

Esta familiaridad de Aurora con lo horrible —familiar desfamiliaridad en todo sentido— la hace un personaje más complejo que la simple heroína que se aterra, grita y debe ser rescatada constantemente de las garras del monstruo. A pesar de su edad y de los momentos en que se asusta o se preocupa por su abuelo, en general, se muestra como una niña seria, que disfruta del peligro y que, incluso, es capaz de golpear a De la Guardia con su propio bastón. Cierto goce perverso se advierte en su sonrisa, al reconocer lo peligroso de la situación, cuando sigue a su abuelo al refugio de De la Guardia.

Del Toro rinde un homenaje al cine y la literatura gótica al elaborar y reciclar personajes reconocibles —el vampiro y la joven pura— y transformarlos a través de un mecanismo tropicalizador: el vampiro es un abuelo enceguecido por su juventud recuperada, que duerme entre juguetes y que, a pesar de su devenir monstruoso, es capaz de contenerse ante una señal de familiaridad —en este caso, la palabra “abuelo”, única palabra que escuchamos en boca de Aurora en toda la película—; y la heroína es una niña con mucho de “perverso polimorfo”, impasible e implacable en las situaciones más difíciles y extrañas. Esta complejidad y dualidad de los personajes hace que, como en muchas obras góticas clásicas, la identificación simple de y con los “buenos” y los “malos” sea difícil.

Todos estos personajes y el desarrollo de los hechos están ambientados en una Ciudad de México oscura y lluviosa, donde lo antiguo y lo nuevo o industrial chocan con las figuras de Gris y de De la Guardia, respectivamente. Gris es un anticuario envejecido, rodeado de fragmentos del pasado de México —objetos coloniales y decimonónicos— y de su propio pasado —recuerdos de su hijo, fotos viejas, tangos y boleros—; mientras, De la Guardia es un industrial que vive en medio de tecnología y asepsia —su apartamento está completamente aislado en el interior de su fábrica— y se niega a aceptar su propio deterioro, a pesar de la enfermedad que lo destruye poco a poco.

Del Toro escenifica un gótico mexicano en una de las ciudades más grandes y pobladas del planeta —lugar de dispersión del Vlad de Fuentes—, donde los

dispositivos malditos, los vampiros y los ocultistas se mueven entre niños y familias: se indiferencian en una masa que no es capaz de distinguir entre un vampiro y un indigente, pero se particularizan lo suficiente para producir un vampiro novedoso en el cine y la literatura gótica, un chupasangre insectoide que cambia de piel luego de haber sido picado por un aparato mecánico. Personajes y temas góticos se tropicalizan, al tiempo que la ciudad mexicana se convierte en un espacio atmosférico idóneo para una narración de horror.

El mecanismo homenajea y critica al género, así como transmuta el propio entorno receptor: la Ciudad de México se transforma en un espacio gótico nublado y sombrío, digno anfitrión de pesadillas procedentes del viejo mundo. Aunque se pueden ver algunos vochos furtivos, no hay referencias directas —arquitectónicas o geográficas— que la hagan reconocible, el acento está suavizado —en los actores que son mexicanos, porque muchos de ellos no lo son — y casi no aparecen extras. No obstante, esto no implica que no se trate de una historia mexicana —espacio marcado desde el comienzo de la película con elementos tan importantes como los ángeles coloniales—, solo muestra la plasticidad y movilidad del mecanismo y de la puesta en escena de Del Toro.

El director introduce elementos mexicanos que son, a la vez, afectuosos y paródicos. Este es el caso de las escenas en la morgue, en las que a ritmo de rancheras un maquillador de muertos hace su trabajo con el cadáver de Jesús Gris. Tanto el lenguaje del hombre —quien se autodenomina “un pinche artista”— como el de la canción de fondo reubican la narración en un México popular, muy diferente al que se había visto y escuchado a lo largo del filme. La canción y la actitud coloquial del maquillador sirven para que Del Toro se refiera por un momento a la particular aproximación de los mexicanos a la muerte, acercamiento que es, simultáneamente, respetuoso y juguetón, religioso y pagano, y que permite que la música de fondo del amortajamiento enuncie el morir como un romance del “muertito” con la “pelancha”: “en ese tiempo estaba el difunto / bien frio y enchilunto, pelancha lo encontró / aquel muertito estaba ya en la plancha, llegaba la pelancha a reclamarle amor”. Esta escenificación hace eco de lo planteado por Octavio Paz en el artículo “Todos santos día de muertos” —incluido en El laberinto de la soledad—:

Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la

frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Cierto, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: “si me han de matar mañana, que me maten de una vez”. (193)

El talante burlón con respecto a la muerte vuelve a aparecer escenas después, cuando Ángel va a la funeraria a cerciorarse de la muerte de Jesús y, al tratar de ver el cadáver que debería estar en el horno crematorio, es interrogado por el empleado, quien le pregunta por el tipo de cocción que prefiere: “término medio o bien cocido”. Aunque la puesta en escena es caricaturesca —no todos los funcionarios de una funeraria tienen humor negro o escuchan rancheras mientras trabajan—, estos fragmentos ubican el relato cinematográfico gótico en un México que se acerca a la muerte de una manera socarrona; tal vez por esto resulta un buen lugar para acoger vampiros, científicos locos y demás horrores góticos.

Del Toro, al igual que Fuentes, sitúa a su vampiro en México porque, además de ser un espacio donde la muerte es “bien recibida”, es un país habitado por gran cantidad de chupasangres, ricos industriales y empresarios —algunos de ellos parte extranjeros, como De la Guardia— que hacen cualquier cosa por conseguir lo que quieren, así como se “alimentan” de la vida de sus trabajadores. Como en Pura sangre y Carne de tu carne, las burguesías dirigentes se presentan como vampiros o, por lo menos, como aspirantes a vampiros: el industrial Didier de la Guardia dedica parte de su vida a buscar el objeto que le devolverá la salud y lo hará inmortal, para lo que utiliza a su sobrino como guardaespaldas y matón. Lo que este vampiro nunca esperó es que un hombre cualquiera como Jesús Gris —un hombre gris— encontrara y usara el mecanismo: esto motivó un choque entre hombres y, a la vez, un choque entre estamentos sociales.

Conclusión

DE CÓMO Y POR QUÉ USAR FANTASMAS, MONSTRUOS Y VAMPIROS

Lo indescriptible [...] de estos pasajes no está representado tanto por la pregunta sin respuesta del maestro, sino por la inarticulación de las víctimas y, lo que es peor, la subordinación del poder de expresión.

Eve Kosofsky Sedwick, The Coherence of Gothic Conventions

Selva de fantasmas ha trazado una genealogía del gótico latinoamericano al afirmar su existencia y particularidades, así como al prestar especial atención a la forma como se ha construido el género en América Latina a través de un mecanismo de tropicalización, proceso que desubica, reubica y transforma las versiones europeas y norteamericanas. El término acuñado por Álvaro Mutis y usado por Carlos Mayolo, gótico tropical, ha servido para analizar el proceso de hibridación y transformación cultural; a partir de este se ha construido un corpus literario y cinematográfico gótico —incompleto— a lo largo del continente, desde el que se ha potenciado la capacidad del género de hablar de lo otro y representar lo irrepresentable.

Desde México hasta Argentina, el gótico ha florecido en forma de novelas, cuentos cortos, poemas, canciones y películas. Como se ha observado, muchos de sus primeros ejemplos aparecieron en diferentes países de América Latina al mismo tiempo que los clásicos del gótico decimonónico en Europa, para luego extenderse al resto del continente en un lapso de siglo y medio. Así, la elección de tres espacios geográficos —el Río de la Plata, Colombia y México— es solo una muestra representativa de la existencia del género en Latinoamérica, del funcionamiento del mecanismo de tropicalización de lo gótico y de sus

posibilidades políticas.

En este proceso de transformación, escritores y cineastas latinoamericanos han tomado personajes, situaciones y atmósferas góticas y las han puesto fuera de lugar en entornos tropicales; de esta manera, han conjurado y absorbido sus poderes de representación. Las obras creadas por tal mecanismo le rinden homenaje al género, a la vez que se burlan de sus estrategias narrativas, las cuales empoderan a personajes de sus respectivos países, así como critican el entorno latinoamericano que las recibe —sus propios conflictos sociales, políticos y económicos—. Los monstruos se presentan al público lector y espectador latinoamericano como seres transformados pero reconocibles, aún vampiros, espectros y engendros científicos, a pesar de las marcas que en ellos deja el mecanismo que los ha tropicalizado: el don Roberto de Pura sangre es un vampiro —en todos los sentidos— que se sirve de ayudantes con agujas hipodérmicas para extraer la sangre; Vlad no deja dudas sobre su identidad como "príncipe de los vampiros", a pesar de su bigote ranchero y vestimenta de artista bohemio; los espectros de Wyoming y Ella, de los relatos de Quiroga, son aterradores por el hecho de emerger de la pantalla y robar la energía de los espectadores vivos, aunque no se ven muy diferentes a como se vieron en vida.

El mecanismo que ha transformado a personajes y situaciones permite el reconocimiento de ciertas convenciones del género —formas de comportamiento, poderes sobrenaturales, organización de los personajes—, precisamente para que la transformación sea más evidente y visible, lo que potencia la capacidad de afectación y re-presentación del gótico tropicalizado. De este modo, se hace más claro su funcionamiento como un homenaje y reconocimiento de las fuentes —de los maestros y las obras maestras—, al tiempo que una "violación" y burla de estas, una apropiación de lo que se revela con otro signo en tierras lejanas. Escritores y cineastas retoman características formales y de contenido de cuentos, novelas y filmes góticos para construir sus propias versiones y sus propios monstruos.

De la misma manera, se apropian de efectos y potencialidades de textos y películas góticas, no solo a un nivel de representación superficial —lo sobrenatural como fuente de horror—, sino también a un nivel de significación más profundo —lo sobrenatural como un horror innombrable—. Utilizan, entonces, una de las características más importantes del gótico: su habilidad de hablar y representar lo irrepresentable, lo que en otras circunstancias es difícil de concebir, muchas veces por su extrema cercanía y familiaridad con quien escribe

o escenifica, ya sea a un nivel local o global. Siguiendo lo propuesto por Fred Botting y Justin D. Edwards, las manifestaciones globales del gótico “afectan en el sentido en que aluden a lo inquietante, impredecible e incontrolable de los cambios mundiales que inciden diversa e implacablemente en diferentes localidades y pueblos” (12; traducción del autor).

Desde sus inicios, las novelas góticas han lidiado con lo siniestro, con lo familiar, que retorna para enfrentarse a un sujeto ilustrado e iluminista. Las primeras novelas del movimiento escenificaron el regreso de un pasado que se pretendía perdido y sepultado, una historia bárbara y “oscurantista” que vuelve cargada de objetos y sujetos aterradores para las sensibilidades dieciochescas y decimonónicas: armaduras medievales de dimensiones colosales y fantasmas de cruzados en El castillo de Otranto; castillos y abadías ruinosas en Los misterios de Udolfo; horrores venidos de oriente en Vathek y señores feudales —de Europa del este— sedientos de sangre en Drácula. Todos enuncian un pasado que Europa quiere dejar atrás, un pasado de invasiones sangrientas en el nombre de la religión, de poderes descontrolados al interior de las naciones y de amenazas en las fronteras de los imperios.

Este abrupto retorno de lo reprimido permite representar problemáticas históricas, sociales, económicas y culturales, conflictos profundos que habían quedado enterrados por el entusiasmo ilustrado y que el gótico literalmente desentierra —como desentierra a los muertos y desempolva las abadías y castillos— y utiliza para hablar de una contemporaneidad. Así mismo, sirve para poner en escena al otro, para hablar de diferencias sociales y darles un estatuto sobrenatural y malvado a determinados grupos, como afirma Gavin Budge, al referirse al cuento “El vampiro”, de Polidori, “desde Polidori, al parecer, el vampirismo ha funcionado consistentemente en la cultura occidental como una metáfora para describir al otro social” (213; traducción del autor).

Los fantasmas y los monstruos, representantes de lo innombrable y perdido, literalmente retornan al campo visual y cognitivo de los lectores de los romances góticos y se movilizan de un sujeto a otro, de una generación a otra, por obra y gracia del lenguaje, de manera similar a como lo hace el fantasma que años después describen los psicoanalistas Nicolas Abraham y María Torok. No hay que olvidar que el psicoanálisis es, como se discutió en la introducción, un discurso dependiente de la literatura y los productos culturales de Occidente, que, no obstante, gusta de olvidar esta conexión. En su ensayo Notes on the Phantom: A Complement to FreudsMetapsychology (1987), Abraham enuncia

un fantasma transgeneracional como “una formación del inconsciente que nunca ha sido consciente —por buenas razones—. Pasa, de una manera aún por determinar, del inconsciente del padre hasta el del niño” (289; traducción del autor).

Este tipo de fantasma pasa de una generación a otra: se mueve del inconsciente de los padres al inconsciente de los hijos de una manera que, a primera vista, solo es posible relacionar con un relato gótico centrado en una maldición o en los misterios de la telepatía. Como afirma Torok, la movilización funciona como una forma de “comunicación consciente que, sin embargo, hace su camino solo a través del inconsciente, sin volver a entrar al reino de la conciencia” (179; traducción del autor). Esto ocurre porque lo que se quiere comunicar ha sido reprimido al ser incomunicable, irrepresentable. Sin embargo, la psicoanalista enfatiza en que en estos casos no se trata del retorno de lo reprimido, como en la formulación freudiana, sino del retorno del fantasma que habla por el sujeto y vuelve desde un lugar anterior a la constitución de la subjetividad.

El sujeto percibe como extraño a este fantasma que retorna, a pesar de que lo hace desde lo más profundo de la familiaridad —del sujeto, en el caso del individuo, y de la cultura y la historia, en el caso de los relatos góticos—; sin embargo, despliega una familiaridad que ya no lo es, por lo que es siniestra en su retorno. Para salvar un poco la dificultad que genera manifestar que existe una comunicación directa entre inconscientes —sin recurrir al psicoanálisis jungiano, por ejemplo—, Abraham afirma que es a través del lenguaje como se moviliza el fantasma, específicamente por los vacíos dejados en este:

> las palabras que utiliza el fantasma para llevar a cabo su regreso (y que el niño percibe en el padre) no se refieren a una forma particular de habla en el padre. En cambio, apuntan a una brecha, es decir, a lo indecible. (Abraham 290; traducción del autor)

El niño siente aquello “de lo que no se habla” como un vacío —un secreto no reconocido en el nivel consciente del niño— y se constituye en un fantasma que atraviesa el discurso y las generaciones, por lo que se instala en muchos casos como un síntoma. Desde la perspectiva de Abraham, el fantasma es un fenómeno

comprensible y analizable únicamente desde la metapsicología, no desde los postulados psicoanalíticos convencionales: “el fantasma es, por lo tanto, un hecho metapsicológico. En consecuencia, lo que asedia no son los muertos, sino los vacíos dejados en nosotros por los secretos de los demás” (287; traducción del autor). El fantasma —lo secreto, lo no dicho, lo inexpresable— se transporta a sí mismo a través de los espacios en el discurso que el sujeto —el sujeto del inconsciente— preserva sin darse cuenta. Por esta razón, su reaparición, el retorno del fantasma, puede manifestarse de maneras inesperadas y ajenas a lo que ha sido reprimido y movilizado por generaciones.

La vuelta de lo que, se suponía, había quedado enterrado —metafórica o realmente— y la dificultad de representarlo es un suceso al que se enfrenta y caracteriza la totalidad del movimiento gótico, ya sea europeo, anglosajón o poscolonial —como muchos críticos llaman al gótico producido fuera del circuito anglo y europeo, sobre todo en las colonias de Inglaterra y Francia—. Como afirma Ken Gelder,

las naciones poscoloniales pueden revivir los traumas de sus pasados coloniales para producir narraciones góticas. Las historias de fantasmas se pueden construir ciertamente alrededor de este proceso, como en la película Poltergeist, de Steven Spielberg (1982), en donde una familia de colonos paga el precio por ocupar una casa construida sobre un cementerio indio. (219; traducción del autor)

La habilidad de traer de vuelta y hablar de lo que se ha desenterrado es adaptada por escritores y cineastas latinoamericanos, que tropicalizan el gótico en sus respectivas obras para enunciar aquello que en sus propios contextos es irrepresentable.

En los textos y películas que se han trabajado en este libro es posible ver cómo se han usado monstruos y horrores góticos —europeos y norteamericanos— en contextos particulares, para referirse a problemas que asedian los espacios que habitan los escritores y directores: desde monstruos metafóricos que describen el quehacer de grupos sociales específicos —ricos oligarcas como vampiros; consumidores como zombis—, hasta monstruos reales que amenazan la seguridad de las naciones y sus habitantes, pasando por terrores de época,

motivados por los adelantos de la tecnología y la ciencia. Estos últimos, que aparecen y desaparecen en los textos cinematográficos de Quiroga, dan cuenta tanto de los prejuicios y temores del escritor frente al cine parlante —y su espectralidad, que pondría en peligro la calidad artística del cine en su totalidad — como de su defensa de este, de la comprobación del poder del cine sobre los espectadores y los actores, que literalmente vuelven a la vida en las cintas.

La defensa que Quiroga hace del cine desde sus columnas y artículos periodísticos insiste en su calidad artística y su capacidad narrativa. Estos escritos se dirigen principalmente a los intelectuales, quienes ven el cine como un arte menor, en el mejor de los casos, y un peligro para las artes escénicas, en el peor. Como afirma ácidamente Quiroga en “Teatro y cine”,

queremos referirnos aquí al cariño de la clase llamada intelectual. Aún hoy perdura oculta en ella este aristocrático desdén por el patito feo. Y si bien en los actuales momentos dicha clase intelectual parece haber descubierto la existencia del cine y bate palmas en su honor, estamos dispuestos a creer que su ignorancia del cine persiste, y que su protección del nuevo arte es una simple actitud de snobs. Esta animadversión de parte de los intelectuales, y muy especialmente de los artistas ha llamado siempre nuestra atención [...]. Muchos de ellos ignoran de él todo, menos que se exhiben para goce de sus sirvientas películas de cow-boys. Otros han ido varias veces al cine, sin ver otra cosa que tonterías. (170)

En efecto, la crítica a los intelectuales y artistas rioplatenses, explícita en los artículos y notas y un poco más velada en los cuentos, pone en escena un tema de difícil representación para la comunidad bonaerense y montevideana de las primeras décadas del siglo xx: ¿cómo adaptarse a los cambios tecnológicos que vienen de afuera y se instalan en la comunidad sin perder las tradiciones que los constituyen como grupos ultrailustrados? Así, lo irrepresentable que representa Quiroga es el miedo incomunicado que intelectuales y artistas —él mismo, en algunos momentos— sienten hacia un arte que moviliza ideas, imágenes y personajes en las superficies a una velocidad mayor que cualquier otro y que se empieza a convertir, en las primeras décadas del siglo, en un medio masivo y democrático. Para los intelectuales, hay que atrincherarse en el teatro, arte noble y antiguo que reúne a un público más “selecto” —esta crítica sigue siendo

absolutamente actual en relación con la posición de académicos e intelectuales frente al cine, la televisión y el Internet—.

De manera similar, y de nuevo en oposición a intelectuales y artistas, Quiroga muestra en sus cuentos góticos tropicalizados el choque entre el hombre de la ciudad —racional, positivista, ilustrado— y lo sobrenatural y aterrador, que normalmente proviene o está ubicado en las tierras selváticas o áridas del Chaco o Misiones. El horror aún se presenta, entonces, proveniente de las antípodas de los centros de Argentina o Uruguay —que no son centros geográficos, sino políticos y culturales—, de los espacios que, a pesar de haber sido "pacificados" y civilizados décadas atrás, conservan un aura de barbarismo y peligrosidad.

De esta manera, las actitudes centralistas de un país federalista se muestran como un fenómeno casi irrepresentable o, mejor, representable a través de los horrores que se mueven en los cuentos de Quiroga. Una actitud similar es la que critican y de la que se burlan Ospina y Mayolo en sus respectivas películas de horror, al ubicar la procedencia de sus seres monstruosos en el trópico colombiano, específicamente en la más rancia aristocracia de tierra caliente. Eligen situar a sus vampiros y fantasmas en el lugar donde tradicionalmente se han ubicado los monstruos en Colombia, al tiempo que se mofan de esa elección.

Otras problemáticas de las cuales es difícil hablar, dada su carga emocional y su gran impacto en el cuerpo social —las desigualdades sociales; la violencia, motivada en gran parte por esas desigualdades, y el incesto—, se convierten en temas importantes para narrativas góticas producidas en Latinoamérica, tal vez en un intento de controlar o conjurar con las palabras sus efectos destructivos; no obstante, este interés en representar o apalabrar la violencia no es exclusivo del gótico. Como afirma Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz, la violencia ha permeado la literatura del país desde hace décadas:

Desde la época que se conoce hoy con el genérico nombre de La violencia, ha existido en Colombia una extensa producción textual en torno al tema de la violencia. En este artículo estudio dicha producción textual desde una perspectiva cultural, analizando de qué manera la violencia se transforma en fenómeno manejable por la sociedad desde la palabra. Observo también cómo lo textos tienen siempre una contracara, en la cual el discurso se muestra insuficiente para abarcar su objeto, el cual se define como algo que está siempre

más allá de la palabra. (“María Helena Rueda: la violencia desde la palabra”)

Lo particular del gótico latinoamericano, del gótico construido desde el mecanismo de tropicalización, es el uso de personajes y situaciones que han sido enunciadas en otros contextos como aterradoras —en el gótico europeo y norteamericano— para representar aquello que está “más allá de la palabra” en sus propios contextos. De esta manera, la falta de palabras adecuadas para describir el horror de la violencia y las desigualdades, así como la ruptura de prohibiciones sociales, se trata de cubrir con imágenes reconocibles y compartidas por un público amplio, lo que permite, además, la denuncia más o menos explícita de los grupos que ejercen o se aprovechan de la violencia. Así, los burgueses e industriales caleños de las películas de Ospina y Mayolo adquieren y desarrollan una profunda relación con los monstruos clásicos del gótico, hasta tal punto que se comportan como ellos o se transforman en ellos. Por otro lado, en las películas del Santo son los mismísimos Drácula y el Hombre Lobo quienes deciden volver a la vida en México para desencadenar un reino de terror, con apoyo del hampa y las mafias locales.

El magnate azucarero de Pura sangre es un vampiro porque se alimenta de la sangre de niños y adolescentes para seguir con vida, pero también, y principalmente, porque ha pasado gran parte de su existencia succionando la energía de los trabajadores de sus ingenios, fuente de su fortuna y suceso que Ospina acentúa con la puesta en escena del personaje. La necesidad de sangre —literal— que es posible ver en la película solo es un fragmento del desangramiento que ha propiciado su quehacer de industrial azucarero. Como si esto fuera poco, la monstruosidad de este vampiro la completan sus asesinos a sueldo y el hecho de que no exista ningún tipo de castigo real —fuera de la muerte del viejo patrón, enfermo y moribundo de todas formas—; por el contrario, lo que se produce es una monumentalización de la memoria del monstruo.

Esta pervivencia de la maldad —de lo irrepresentable o lo solo representable a través de lo horrible— también ocurre en Carne de tu carne y La mansión de Araucaíma, bajo la forma de una tradición viciada y destructiva, que se encarna en fantasmas o extraños habitantes de casas “embrujadas” —más bien malditas — y borra cualquier posibilidad de redención o de futuro. Los jóvenes hermanos de Carne de tu carne provienen de un linaje maldito, tanto por el incesto como

por la violencia que su estirpe ha producido en el Valle del Cauca y Cali. En este caso, incesto y violencia son dos caras de la misma moneda, más si se considera que el incesto funciona como una metáfora de la violencia entre hermanos: la guerra civil nunca declarada que ha asolado al país desde los años cincuenta. Los fantasmas escenificados por Mayolo hostigan a los descendientes de la familia Velasco para asegurarse de que el legado de violencia fratricida y la explotación continúen, gracias a la transformación de los dos adolescentes —las nuevas generaciones— en vampiros sedientos de la misma sangre que sus antepasados han bebido. Los abusos y violencias de las aristocracias colombianas y la putrefacción de sus linajes se plasman directamente a través de una historia de fantasmas y vampiros.

La presencia aterradora del otro, tema predilecto de las ficciones góticas, además de un asunto espinoso en la representación de lo nacional colombiano, también es puesto en escena por Mayolo en La mansión de Araucaíma. El otro en la película no proviene de un exterior situado fuera del país o, incluso, de la región, sino de la exterioridad espacio-temporal de la mansión, del mundo que ha quedado clausurado para quienes decidieron escapar y refugiarse en la casa, desde entonces embrujada por sus espectros. Como afirma Jaime García Saucedo, “la niña rompe con su presencia una armonía permanente. Poco a poco empieza a relacionarse con cada uno de los moradores de la mansión y va tejiendo su propia telaraña que la convertirá en víctima: la casa no tolera extraños” (115).

La diferencia que introduce Ángela, en cuanto a las costumbres de los habitantes y la circulación del deseo, es intolerable para quienes llevan años repitiendo las mismas rutinas y comportándose de la misma manera. Ella representa y significa “la ineradicabilidad de la diferencia”, en términos de Tabish Khair, el otro que para seguir siendo otro necesita un espacio de diferencia y de reconocimiento de esta (158). Debido a que su desestabilizante diferencia nunca será aceptada, la única “solución” posible a los ojos de los habitantes de la mansión es su asesinato, su completa erradicación. Esta escenificación resulta vehemente en un país como Colombia, donde las políticas migratorias desde el siglo XIX han preferido las puertas cerradas a las abiertas y cuya relación con el otro extranjero ha sido ambivalente, con una mayor tendencia hacia el temor y el rechazo; así, resulta coherente, pero también problemática en su representación —casi irrepresentable—, si se piensa que la mayor parte de la publicidad del país insiste en la calidez de su gente y su apertura frente a los visitantes.

Así mismo, la problemática relación con el otro aparece en los dos filmes del Santo trabajados en el capítulo III. Lo que en principio parece una venganza dirigida únicamente contra el profesor Cristaldi y su familia, en Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo, se descubre como un plan para invadir

el país y transformar a sus habitantes en vampiros y licántropos, bajo el poder del conde Drácula. El invasor extranjero, representante de una tradición feudal caduca basada en la servidumbre, debe enfrentar a los héroes nacionales, paladines no solo de lo mexicano, sino también de lo moderno en su particular versión mexicana. El otro europeo se pone en escena como lo completamente opuesto a los ideales mexicanos —en este caso, el "nosotros"—, lo que transforma el espacio de la otredad construido por Europa y se aprovecha de la condición vampírica y salvaje del extranjero.

Algo similar ocurre en Santo vs. las mujeres vampiro, pero en este caso la amenaza no es únicamente extranjera —no existen filiaciones nacionales reconocibles—, sino también de género. El otro invasor, encarnado por las mujeres vampiro, pretende chupar la sangre de los mexicanos y, además —tal vez de manera más transgresora y aterradora—, invertir el modelo de dominación masculino que, según afirma la reina de las vampiras, ya había sido abolido siglos atrás. De nuevo, el Santo debe contener esta amenaza producida por el otro, esta vez femenino, que hace temblar al pueblo mexicano, en general, y al macho mexicano, en particular.

La presencia del otro invasor que viene del exterior de México fue una constante en los filmes del Santo personificada por diferentes grupos en distintos momentos históricos: desde razas extraterrestres con un marcado fenotipo anglosajón, hasta monstruos góticos de los bosques del este de Europa, pasando por científicos locos nazis con un escondite en la Atlántida —y claro está: en muchas películas la amenaza proviene del interior, ya sea como momias de Guanajuato o como mafiosos mexicanos—.

De igual manera, el ataque del otro moviliza, en muchos casos, otro peligro irrepresentable para la sociedad: un atentado al futurismo reproductivo, a la idea fantasmática del niño como beneficiario de la intervención política y la protección estatal, en aras de un futuro heteronormativo.[114] Tanto las tres películas de Ospina y Mayolo como el cuento de Fuentes ponen en peligro constantemente la idea del niño —y a los niños reales— y destituyen la

posibilidad de un futuro basado en una reproducción heterosexual. En Pura sangre los niños son quienes se convierten en el blanco sexual y sanguíneo del Monstruo de los mangones —el monstruo como vampiro sexual, formado por don Roberto y su banda—, quien los viola y los mata; de igual forma, los jóvenes herederos de Carne de tu carne son asediados por los fantasmas de la familia, que los llevan a cometer incesto, lo que "contamina" de nuevo su posible linaje y destruye cualquier posibilidad de crear un destino diferente.

Ni hablar del destino de Ángela, joven promesa por su belleza y talento —actriz aspirante—, que termina en manos de los habitantes de la mansión. Por otro lado, Vlad estructura todo su plan alrededor del deseo de encontrar a una niña que dejará de ser humana para convertirse en su compañera, lo que amplía su estirpe de vampiros de una forma asexuada. Así, la familia perfecta del abogado Navarro se fractura por la presencia grotesca y aterradora de Vlad, quien —a diferencia del Drácula de Stoker, que trata de destruir la futura familia victoriana de Mina y Harker sin conseguirlo— logra su cometido de aumentar su clan de vampiros, al formar su propia familia "disfuncional" e incestuosa.

Fantasmas, vampiros, licántropos, dobles y demás horrores góticos se mudaron definitivamente de las profundidades del viejo continente a espacios más cálidos en Latinoamérica: mansiones en las lomas de Chapultepec, casas en alguna colonia de Ciudad de México, haciendas en las afueras de Cali o en palacetes en la selva Misionera. Muchos de ellos aún son extranjeros, mientras otros han adquirido nacionalidad, se comportan como naturales y se mezclan con sus masas-presas en las ciudades; otros se encontraron a gusto entre las aristocracias locales y hasta se reprodujeron. Todos hacen parte de un gótico latinoamericano construido a través de un mecanismo de tropicalización, productor de obras literarias y cinematográficas que, además de entretener, apuestan por cuestionar el contexto del cual provienen y preguntarse por la mejor forma de representar los propios fantasmas y monstruos, los cuales aún afligen los entornos latinoamericanos.

Estocada final

Bela Lugosi's Dead / Undead / Undead / Undead.

Bauhaus, "Bela Lugosi's Dead"

La música gótica está fuera de tempo. No porque exista algún problema con la velocidad en su composición o ejecución o presente disonancias, sino porque está fuera del tiempo, fuera de las temporalidades del movimiento gótico. La música compuesta durante el gótico arquitectónico (siglos xII al xV) se conoce como música medieval; la escrita durante el primer periodo del gótico anglosajón (1770-1830) se denomina música clásica —del clasismo musical— y la posterior a 1820-1830, música romántica —hasta más o menos 1910—. Solo hasta finales de la década de 1970 se empieza a utilizar el nombre música gótica para distinguir las corrientes musicales derivadas del rock y del pospunk ligadas con la subcultura Goth.

La denominación llega, finalmente, con doscientos años de retraso y vinculada a grupos que se enuncian como herederos de las tradiciones góticas de los siglos XVIII y XIX, así como de la escena musical de los años setenta —pasando por múltiples y diversas influencias—. Como afirman Lauren M. E. Goodlad y Michael Bibby con respecto a la subcultura gótica —Goth—,

mezcla discordante de elementos hiperrománticos, el gótico toma inspiración de las subculturas glam, punk y new wave. A su vez, se nutre de las tradicciones del gótico literario e histórico, de los cultos vampíricos, del cine de horror y de clase B, de la mitología celta, pagana, egipcia y cristiana, de las culturas cíborg y techno, de prácticas sexuales de oposición, incluyendo las culturas queer, drag, porno, fetichistas y sadomasoquistas, de culturas subterráneas de drogas, así como del canon histórico de gótico de vanguardia, desde los prerrafaelitas, Nietzsche y Lautreamont, hasta Dalí, Sartre y The Velvet Underground. (2; traducción del autor)

El sencillo Bela Lugosi's Dead, del grupo inglés Bauhaus, se enuncia como el origen mítico de este tipo de música; además, la canción que titula el sencillo es usada como tema inicial en el filme de culto El ansia (The Hunger, 1983), de Tony Scott. Esta canción, popular dentro del circuito musical underground, reaviva la figura del vampiro, específicamente del vampiro escenificado por el actor húngaro Bela Lugosi, famoso por ser el primer Drácula del cine de Hollywood —en el filme Dracula (1931), de Tod Browning— y por sus múltiples apariciones en películas de horror, antes y después de su caracterización del conde. Peter Murphy, el cantante de Bauhaus, hace especial énfasis en la condición vampírica no solo del personaje representado, sino también del actor, al repetir en el coro "Bela Lugosi's Dead / Undead / Undead / Undead". Personaje y actor se han hecho acreedores de la inmortalidad, más si se tiene en cuenta que parte de la fama de Lugosi radica en la costumbre que tenía de encarnar al conde fuera de los escenarios cinematográficos: una de sus últimas voluntades fue ser enterrado con el traje de conde Drácula. Así describe David Skal las últimas imágenes del actor-vampiro:

La cortina final debe ser, sin embargo, una capa. Los asistentes a la funeraria en donde el cuerpo de Lugosi estaba expuesto se sorprendieron al encontrarlo en el ataúd vestido como Drácula, con capa, smoking y medallón. Su cara maquillada, sus cejas oscurecidas y su pelo teñido lo transportaban a 1931, su época de gloria. Como el mismísimo Drácula, quien rejuveneció bebiendo sangre, Bela Lugosi rejuveneció en la muerte. (Hollywood Gothic 188; traducción del autor)

Posterior a Bauhaus, una serie de bandas británicas —como en los primeros tiempos del gótico literario— de pospunk y rock empiezan a interesarse en el nuevo género musical: Siouxsie and the Banshees, Joy Division, The Cure, The Sisters of Mercy, entre otras. Como en el caso literario, la música gótica se mueve de Inglaterra hacia otros países de Europa e, incluso, a los Estados Unidos, e influencian a bandas como xmal Deutschland y Die Krupps, en Alemania, y Christian Death y The Cramps —que se considera más una banda de rock y rockabilly, pero cuya estética está derivada del cine de horror de clase B—, en Estados Unidos. Todos estos grupos —y muchos más que vendrán a lo

largo de los años ochenta y noventa, con variaciones procedentes de distintas tendencias musicales, como el rock, el punk o el metal— se empoderan y apoderan de una estética derivada del gótico literario y cinematográfico, en la que prima la ropa negra, la piel blanca y los ojos y boca maquillados, tanto en hombres como en mujeres, imágenes que semejan, en muchos casos, muertos vivientes o vampiros.

Así, la música se convierte en otro espacio en el cual el gótico se moviliza y se mezcla, ya sea con otros géneros musicales —rock, pospunk, metal sinfónico— o con otras formas de arte —literatura, cine, pintura—. Género móvil y extemporáneo, subcultura en algunos momentos y cultura de masas en otros, como afirman Goodlad y Bibby: "es importante reconocer que esta imagen contradictoria —en la que la influencia del movimiento está marginalizada, pero nunca completamente ausente de la música 'alternativa' de masas— puede explicar en parte el valor duradero del gótico como subcultura" (17; traducción del autor).

Teniendo en cuenta esta hibridez, así como mi especial interés por la música en general y por la música gótica en particular, cada capítulo de este libro tiene un apartado de música que acompaña su lectura —como acompañó mi escritura—. La selección de las canciones varía según el tema del capítulo y la zona en la que se encuentre el lector. Así, la introducción comienza con la ya mentada "Bela Lugosi's Dead" y con un par de ejemplos más del gótico musical, entre los que se destaca "Wuthering Heights", de la cantante inglesa Kate Bush, "especialista" en adaptaciones musicales de clásicos del gótico y el horror. Posteriormente, me centro en canciones que tienen como protagonista a monstruos clásicos del cine y la literatura, interpretadas por grupos fuera del circuito gótico: el monstruo de Frankenstein —"Frankenstein", de New York Dolls—, Drácula —"Drácula's Wedding", de Outkast— y el fantasma —"Ghost of Stephen Foster", de Squirrel Nut Zippers—.

Al capítulo I lo acompañan composiciones que, de alguna forma, se relacionan con la geografía en la que se centra el apartado, como "Chaco", del dúo de funk y hip-hop argentino Illya Kuryaki and the Valderramas, o con los temas tratados, como "Fantasma", del argentino Gustavo Cerati; "The Monkey", del cantante francés Manu Chao, o "Calaveras y diablitos", de la famosa banda argentina Los Fabulosos Cadillacs. Sucede lo mismo en el capítulo II y III, en los que concurren canciones de rock dedicadas a fantasmas —como "Pérez Prado", del grupo underground colombiano Los Charconautas; "María", de los mexicanos

Café Tacuba, o “El cocodrilo”, de los también mexicanos Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio— y odas latinoamericanas al Enmascarado de plata —como “Santo”, de los venezolanos King Changó, y “El Santo”, de los mexicanos Víctimas del Dr. Cerebro—.

Mención especial merece “Viernes 13”, del rapero puertorriqueño Vico C —incluido en el capítulo II—, verdadera tropicalización musical de la película-franquicia Friday the 13th y de su indestructible protagonista Jason Voorhees. En esta canción, el rapero, perdido en los alrededores del Castillo del Morro y de la ciudad de San Juan —“primero fue Manhattan y luego San Juan”, afirma al reconocer que Jason se encuentra atacando su ciudad—, es acosado por el famoso asesino, quien, en vez de matarlo, como es su costumbre, lo secuestra para hacer un dúo de rap con él. Ejemplo paradigmático de los procesos de lectura y asimilación —hibridación, transformación— que este libro ha querido enfatizar.

Música para leer la introducción

“Bela Lugosi’s Dead”, de Bauhaus.

http://www.youtube.com/watch?v=OKRJfIPiJGY “Spellbound”, Siouxsie and the Banshees.

http://www.youtube.com/watch?v=9otg_Cm50RE “Zombie Dance”, de The Cramps.

http://www.youtube.com/watch?v=k0a6KHD_gwQ “Wuthering Heights”, de Kate Bush.

https://www.youtube.com/watch?v=BW3gKKiTvjs “Frankenstein”, de New York Dolls.

http://www.youtube.com/watch?v=KJzWGkgFcTU “Dracula’s Wedding”, de Outkast.

http://www.youtube.com/watch?v=k0a6KHD_gwQ “Ghost of Stephen Foster”, de Squirrel Nut Zippers.

http://www.youtube.com/watch?v=qs5yA7-N4Ak

Música para leer el capítulo I

“Chaco”, de Illya Kuryaki and the Valderramas.

http://www.youtube.com/watch?v=GJWBC5C8Fd0 “Fantasma”, de Gustavo Cerati.

http://www.youtube.com/watch?v=9px8LsElbEw&feature=related “The Monkey”, de Mano Negra.

http://www.youtube.com/watch?v=-gsUeoAvcd8&feature=related “Calaveras y diablitos”, de Fabulosos Cadillacs.

http://www.youtube.com/watch?v=S8Ty8wPSsv8 “Balada del diablo y la muerte”, de La Renga.

http://www.youtube.com/watch?v=xG06mvhENUw

Música para leer el capítulo II

“Pérez Prado”, de Los Charconautas.

https://www.youtube.com/watch?v=22pk2yJSFWE “El platanal”, de 1280 Almas.

http://www.youtube.com/watch?v=C7Q_pTQtwOc “Panteón de amor”, de Orquesta Zodiac.

http://www.youtube.com/watch?v=kDZzhTiUKEk&feature= endscreen&NR=1 “Viernes 13”, de Vico C.

http://www.youtube.com/watch?v=SkvL3bpBBik

Música para leer el capítulo III

“María”, de Café Tacuba.

http://www.youtube.com/watch?v=oTA7bldT1zA “El cocodrilo”, de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.

http://www.youtube.com/watch?v=ADWb9fqidpE “Santo”, de King Changó.

http://www.youtube.com/watch?v=ramPbtqZ3NA “El Santo”, de Víctimas del Dr. Cerebro.

http://www.youtube.com/watch?v=QtzNJA9hMBc “Los muñecos”, de Fobia.

http://www.youtube.com/watch?v=6EWe8tymxTE

Obras citadas

Abraham, Nicolás. “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology”. Critical Inquiry 13.2 (1987): 287-292. Impreso.

¡ACCIÓN! Cine en Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007. Impreso.

Agrasánchez, Rogelio. Más Cine Mexicano: Sensational Mexican Movie Posters 1957-1990. San Francisco: Chronicle Books, 2007. Impreso.

Aguilar, Daniel. Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla. Gijón: Satori, 2013. Impreso.

Aira, Cesar. La cena. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Impreso.

Andrade, Oswald de. “Manifesto antropófago”. A utopia antropofágica. Sao Paulo: Editora Globo, 1990. 47-52. Impreso.

“Años de cine”. Revista Credencial Historia 177 sept. 2004. Impreso.

Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman. Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad. Hanover: University Press of New England, 1997. Impreso.

Araujo, Carolina. “Colombia: Leo Kopp, el Santo Cervecero”. Caiman.de jun. 2006. Web. http://www.caiman.de/06_06/art_2/index_es.shtml

Aravamudan, Srinivas. Tropicopolitans. Colonialism and Agency, 1688-1804. Durham: Duke University, 1999. Impreso.

Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). México: Posada, 1986. Impreso.

_____. La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo. México: Grijalbo, 1994. Impreso.

Ayala Diago, César. “La explosión de Cali. Agosto 7 de 1956”. Credencial Historia 117 sept. 1999. Web. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1999/117explosion.htm

Aykroyd, Peter y Angela Narth. A History of Ghosts. Nueva York: Macmillan, 2009 Impreso.

Barrera, Trinidad. “La fantasía de Juana Manuela Gorriti”. Hispamérica 25.74 (1996): 103-11. Impreso.

Baldick, Chris. The Oxford Book of Gothic Tales. Oxford: Oxford University Press, 1992. Impreso.

Bauhaus. “Bela Lugosi’s Dead”. Crackle: The Best of Bauhaus. Beggars UK-Ada, 1998. CD.

Berthin, Christine. Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts. Londres: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

Berti, Eduardo. “Absenta: el hada verde”. Letras libres mar. 2006. Web. http://www.letraslibres.com/index.php?art=11107

Bioy Casares, Adolfo. La invención de Morel. Buenos Aires: Emecé, 1953. Impreso.

Bolet Peraza, Nicanor. “Calaveras”. Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo xIx). Comp. Carlos Sandoval. Caracas: Comisión de Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000. 195-200. Impreso.

Bonfil, Carlos. “De la época de oro a la edad de la tentación”. A través del espejo. El cine mexicano y su público. Ed. Carlos Monsiváis y Carlos Bonfill. México: Ediciones El Milagro, 1994. 9-47. Impreso.

Botting, Fred. Gothic Romanced. Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions. Londres: Routledge, 2008. Impreso.

Botting, Fred y Justin D., Edwards. “Theorising globalgothic.” Globalgothic. Manchester: Manchester University Press, 2013. Impreso.

Bram Stokers Dracula. Dir. Francis Ford Coppola. Perf. Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Richard E. Grant. 1992. Película.

Brennan, Matthew. The Gothic Psyche. Disintegration and Growth in Nineteenth- Century English Literature. Columbia: Camden House, 1997. Impreso.

Brock, Marilyn. From Wollstonecraft to Stoker. Essays on Gothic and Victorian Sensation Fiction. Jefferson: McFarland & Company, 2009. Impreso.

Budge, Gavin. "'The Vampire': Romantic Metaphysics and the Aristocratic Other". The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination. Eds. Ruth Bienstock Anolik y Douglas L. Howard. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company, 2004. 212-235. Impreso.

Byron, Glennis. Globalgothic. Manchester: Manchester University Press, 2013. Impreso.

Calcaño, Julio. "La danza de los muertos". Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX). Comp. Carlos Sandoval. Caracas: Comisión de Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000. 95-98. Impreso.

_____. "Tristán Cataletto". Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX). Comp. Carlos Sandoval. Caracas: Comisión de Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000. 99-106. Impreso.

Caldas, Francisco José de. "El influjo del clima sobre los seres organizados". Semanario del nuevo reino de Granada. Bogotá: Minerva, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942. Impreso.

Camacho, Juan Vicente. "Confesión auténtica de un ahorcado resucitado". Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX). Comp. Carlos Sandoval. Caracas: Comisión de Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000. 69-80. Impreso.

Campos, Rubén. "El dictado del muerto". Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Ed. Dolores Phillipps-López. Madrid: Cátedra, 2003. 127-134.

Impreso.

Carne de tu carne. Dir. Carlos Mayolo. Perf. Adriana Herrán, David Guerrero, Santiago García, Vicky Hernández, Sebastián Ospina, Luis Ospina. 1984. Película.

Carvajal de Ekman, María Inés. “La redención del vampiro. Condena y desafío a la eternidad en Vlad de Carlos Fuentes”. Letralia x.142 (2006). Web. http://www.letralia.com/142/articulo03.htm Chéroux, Clément, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilheim y Sophie Schmit. The Perfect Medium. Photografy and the Ocult. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press, 2005. Impreso.

Cherry, Brigid. Routledge Film Guidebooks Horror. Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos tradicionales Madrid: Siruela, 2006. Impreso.

Clery, E. J. “The genesis of ‘Gothic’ fiction”. The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 21-40. Impreso.

Conrich, Ian. “Gothic Film”. The Handbook of the Gothic. Ed. Marie Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 136-140. Impreso.

Cortázar, Julio. 62/Modelo para armar. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.

_____. “Apocalipsis de Solentiname”. Alguien que anda por ahí. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.

_____. “El hijo del vampiro”. Cuentos completos/1. Madrid: Alfaguara, 1998. Impreso.

_____. “Lejana”. Cuentos completos/1. Madrid: Alfaguara, 1998. Impreso.

_____. “Reunión con un círculo rojo”. Alguien que anda por ahí. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.

Cotter, Bobb. Entrevista. “The Masked Men of Mexican Movies”. All Things

Considered. Host. Debbie Elliott. National Public Radio. 30 oct. 2005. Web. http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4982136

Cragnolini, Mónica. “Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida”. Escritos de Filosofía 41-42 (2002). Web. http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/comentarios/ontologia_fantasmas.htm

Cuentos de espanto y otros seres fantásticos del folclor colombiano. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo, 2004. Impreso.

Cut. Dir. Park Chan-wook. Perf. Lee Byung-hun, Lim Won-hie, Kang Hye-jeong. 2004. Película.

Dámaso Martínez, Carlos. “Estudio preliminar”. Arte y lenguaje del cine. Buenos Aires: Editorial Losada, 1996. 15-37. Impreso.

Darío, Rubén. “El caso de la señorita Amelia”. Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Ed. Dolores Phillipps-López. Madrid: Cátedra, 2003. 81-88. Impreso.

Davison, Carol Margaret. “Anglo-Caribbean Gothic”. The Handbook of the Gothic. Ed. Marie Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 276. Impreso.

De La Vega Alfaro, Eduardo. “The Decline of the Golden Age and the Making of the Crisis.” Mexico’s Cinema: A Century of Film and Filmmakers. Lanham, MD: SR Books, 1999. 165-191. Impreso.

Del Toro, Guillermo. “Director Notes”. Cronos: Criterion, 2010. DVD.

Deleuze, Giles. Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.

_____. Lógica del sentido. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

Deleuze, Giles y Félix Guattari. El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.

Delgado, José M. y Alberto Brignole. Vida y obra de Horacio Quiroga. Montevideo: Claudio García y Cia, 1939. Impreso.

Derrida, Jacques. Entrevista. “El cine y sus fantasmas”. Cahiers du Cinéma 556 abr. 2001. Web. http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.co/2010/07/jacques-derrida-el-cine-y-sus-fantasmas.html

_____. Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Madrid: Trotta, 1995. Impreso.

_____. La diseminación. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997. Impreso.

Derry, Charles. Dark Dreams 2.0. A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century. North Carolina: McFarland & Company, 2009.

Díaz Dufoo, Carlos. “Catalepsia”. Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Ed. Dolores Phillipps-López. Madrid: Cátedra, 2003. 117-20. Impreso.

Dixon, Laurinda S. Alchemical Imagery in Bosch’s Garden of Delights. Ann Arbor, Estados Unidos: UMI Research Press, 1981. Impreso.

Dolar, Mladen. “‘I Shall Be with You on Your Wedding-Night’: Lacan and the Uncanny”. Rendering the Real 58 (1991): 5-23. Impreso.

Douglas, Drake. Horrors! Nueva York: The Overlook Press, 1989. Impreso.

Dracula. Dir. Tod Browning. Perf. Bela Lugosi, Helen Chandler, Dwight Frye, Edward Van Sloan, David Manners. 1931. Película.

Drácula. Dir. Francis Ford Coppola. Perf. Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves. 1992. Película.

Dracula Untold. Dir. Gary Shore. Perf. Luke Evans, Sarah Gadon, Dominic Cooper, Art Parkinson, Charles Dance. 2014. Película.

Edelman, Lee. No Future: Queer Theory and the Death Drive. Durham, Estados Unidos: Duke University Press, 2004. Impreso.

El almohadón de plumas. Dir. Hugo Corarubias. Perf. Muriel Miranda, Leonardo Perucci. 2007. Cortometraje.

El espinazo del diablo. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Marisa Paredes, Eduardo Noriega, Federico Luppi, Fernando Tielve, Íñigo Garcés. 2001. Película.

El último carnaval. Dir. Ernesto McCausland. Perf. Jorge Cao, Jennifer Steffens, Ana Milena Londoño, Kike Vivaldi, Roberto Zambrano. 1998. Película.

Fanthorpe, U. A. "Goth, Gothic". The Handbook of the Gothic. Ed. Marie Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 126. Impreso.

Felton, D. Haunted Greece and Rome. Ghosts Stories from Classical Antiquity. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press, 1999. Impreso.

Fernández Retamar, Roberto. "Caliban". Todo Caliban. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2004. 19-81. Impreso.

_____. "Caliban ante la antropofagia". Todo Caliban. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2004. 141-151. Impreso.

Foucault, Michel. El orden del discurso. Barcelona: Tusquets, 1999. Impreso.

Franklin, Michael. "Orientalism". The Handbook of the Gothic. Nueva York: New York University Press, 2009. Impreso.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso". Obras completas. Vol. xII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Impreso.

Fuentes, Carlos. "Aura". Cuerpos y ofrendas. Madrid: Alianza, 1979. 123-159. Impreso.

_____. "Chac Mool". Cuerpos y ofrendas. Madrid: Alianza, 1979. 17-30. Impreso. "Presentación". Edgar Allan Poe. Cuentos completos. Madrid: Páginas de Espuma, 2008. 15-18. Impreso.

_____. "Vlad". Inquieta compañía. México: Punto de Lectura, 2005. 223-302. Impreso.

García, Camilo. "Lo sagrado y la violencia. Raíces de la violencia actual en Colombia". Revista Número 38 (2003): 34-49. Impreso.

García, Mariano. Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César

Aira. Bueno Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Impreso.

García Saucedo, Jaime. Diccionario de literatura colombiana en el cine. Bogotá: Panamericana, 2003. Impreso.

Gelder, Ken. “Postcolonial Gothic”. The Handbook of the Gothic. Ed. Marie Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 219. Impreso.

Gómez, Felipe. “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical”. Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura 12.18 (2007): 121-142. Web. http://www.luisospina.com/sobresuobra/articulos%20monograficos/Cani%cc%81

González Vargas, Carla. Rutas del cine mexicano 1990-2006. México, DF: Landucci/IMCINE, 2006. Impreso.

Goodlad, Lauren M. E. y Michael Bibby. Goth: Undead Subculture. Durham, Estados Unidos: Duke University Press, 2007. Impreso.

Gorriti, Juana Manuela. “Coincidencias”. Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo xIx. Ed. Lola López Martín. Madrid: Lengua de Trapo, 2006. 55-70. Impreso.

Greene, Doyle. Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company, 2005. Impreso.

_____. The Mexican Cinema of Darkness. A Critical Study of Six Landmark Horror and Exploitation Films, 1969-1988. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company, 2007. Impreso.

Guiley, Rosemary Ellen. The Encyclopedia of Ghosts and Spirits. Nueva York: Checkmark Books, 2000. Impreso.

Gutiérrez Girardot, Rafael. “Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica”. El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 27-36. Impreso. Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Gothic Fuentes”. Revista Hispánica Moderna LVII.1-2 (2004): 297. Impreso.

_____. “Prólogo. Inquieta compañía: Carlos Fuentes y el gótico”. Obras

reunidas III. Carlos Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 515-25. Impreso. Hasta el viento tiene miedo. Dir. Carlos Enrique Taboada. Perf. Marga López, Maricruz Olivier, Alicia Bonet, Norma Lazareno. 1968. Película.

Haggerty, George E. Gothic Fiction/Gothic Form. University Park, Estados Unidos: The Pennsylvania State University Press, 1989. Impreso.

Harper, Jim. Flowers from Hell. The Modern Japanese Horror Film. Hereford, Inglaterra: Noir Publishing, 2008. Impreso.

Hernández, Alfonso. “El pisapapel”. Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Madrid: Cátedra, 2003. 205-206. Impreso.

Hernández, Felisberto. “Las hortensias”. Obras completas. Vol. 2. México: Siglo xxI, 1983. 176-233. Impreso.

Hernández-Catá, Alfonso. “Fantasmas”. Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Ed. Dolores Phillipps-López. Madrid: Cátedra, 2003. 203-204. Impreso.

Hock Soon Ng, Andrew. Asian Gothic. Essays on Literature, Film and Anime.

Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company, 2008. Impreso.
Hoffmann, E. T. A. El hombre de arena. Barcelona: Torre de Viento, 2001. Impreso.

Hogan, David. Dark Romance. Sexuality in the Horror Film. Jefferson, Carolina del Norte: Mcfarland & Company, 1986. Impreso.

Hogle, Jerrold E. “Introduction: The Gothic in western culture”. The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1-20. Impreso.

Holmberg, Eduardo Ladislao. “Horacio Kalibang o los autómatas”. Historias futuras. Comp. Adriana Fernández y Edgardo Pígoli. Buenos Aires: Emecé, 2000. 15-38. Impreso.

Holzer, Hans. Ghosts. True Encounters with the World Beyond. Nueva York: Black Dog & Levanthal Publishers, 1997. Impreso.

Horner, Avril. “Heroine”. The Handbook of the Gothic. Ed. Marie Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 180-183. Impreso.

Horror of Dracula. Dir. Terence Fisher. Perf. Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh. 1958. Película.

Howe, Jeffery. A Digital Archive of Architecture. Boston College, 1997. Web. http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/arch/gothic_arch.html Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles. Dir. Neil Jordan. Perf. Brad Pitt, Tomo Cruise, Antonio Banderas, Kirsten Dunst, Christian Slater. 1994. Película.

Isaza, Julián. “La historia del hombre que sembró el terror y cosechó algunas risas”. El Tiempo 21 mar. 2012. Web. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11402663

Jacobs, Edward H. Accidental Migrations. An Archeology of Gothic Discourse. Lewisburg, Estados Unidos: Bucknell University Press, 2000. Impreso.

Jáuregui, Carlos. Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. Impreso.

Jay Schneider, Steven. 100 European Horror Films. Londres: British Film Institute, 2007. Impreso.

Jitrik, Noe. Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo. Montevideo: ARCA, 1967. Impreso.

Jordan, Brenda. “Y rei: Tales of Female Ghosts”. Japanese Ghosts &Demons. Art of the Supernatural. Ed. Stephen Addiss. Nueva York: George Braziller, 1985. 25-48. Impreso.

Kardec, Allan [Rivail, Hyppolyte Léon Denizard]. The Spirits’Book. Nueva York: Arno Press, 1976. Impreso.

Kason, Nancy. “Horacio Kalibang o los autómatas: A Nineteenth-Century View of Artificial Beings”. The DarkFantastic. Ed. C. W. Sullivan III. Connecticut, Estados Unidos: Greenwood, 1997. 33-38. Impreso.

Khair, Tabish. The Gothic, Postcolonialism and Otherness. Ghost from Elsewhere. Londres: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.

King Changó. “Santo”. El regreso de El Santo. Luaka Bop, 2000. CD.

Kosofsky Sedwick, Eve. The Coherence of Gothic Conventions. Nueva York: Methuen, 1986. Impreso.

Kristeva, Julia. Powers of Horror. An Essay on Abjection. Nueva York: Columbia University Press, 1982. Impreso.

Kruszelnicki, Karl. “Cockroaches and radiation”. ABC Science. 23 feb. 2016. Web. http://www.abc.net.au/science/articles/2006/02/23/1567313.htm?site=science/greatmomentsinscience Lacan, Jacques. El seminario 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.

Laiseca, Alberto. Beber en rojo. Buenos Aires: Altamira, 2001. Impreso.

_____. La guarida del monstruo. Página oficial. Web. http://albertolaiseca.blogspot.com

La invención de Cronos. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Federico Luppi, Ron Perlman, Claudio Brook, Margarita Isabel, Tamara Shanath. 1993. Película.

La mansión de la Araucaíma. Dir. Carlos Mayolo. Perf. Vicky Hernández, Adriana Herrán, Carlos Mayolo, David Guerrero, Antonio Pitanga, Luis Fernando Montoya, Alejandro Buenaventura, José Lewgoy. 1986. Película.

Le Fanu, Joseph Sheridan. “Carmilla”. Vampires. Encounters with The Undead. Nueva York: Black Dog & Leventhal, 2006. 103-157. Impreso.

_____. “Té verde”. Biblioteca Digital. Guanajuato: Instituto Latinoamericano de la comunicación educativa. Web. http://www.seg.guanajuato.gob.mx.

Lloyd Smith, Alian. Modern Gothic. A reader. Manchester: Manchester University, 1996. Impreso.

López Guix, Juan Gabriel. “Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano”. Revista de Historia de la Traducción 3 (2009). Web. http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/lopezguix2.htm

López Martín, Lola. Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico

hispanoamericano del siglo XIX. Madrid: Lengua de Trapo, 2006. Impreso.

López Méndez, Luis. “El beso del espectro”. Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX). Comp. Carlos Sandoval. Caracas: Comisión de Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000. 171-176. Impreso.

Lugones, Leopoldo. “El escuerzo”. Cuentos fantásticos. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. 103-108. Impreso.

_____. “Izur”. Cuentos fantásticos. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. 156-165. Impreso.

_____. “Kábala práctica”. Cuentos fantásticos. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. 96-102. Impreso.

_____. “Un fenómeno inexplicable”. Ciudad seva. Web. http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/lugones/fenomeno.htm.

_____. “¿Una mariposa?”. Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Ed. Dolores Phillipps-López. Madrid: Cátedra, 2003. 97-102. Impreso.

MacAndrew, Elizabeth. The Gothic Tradition in Fiction. Nueva York: Columbia University Press, 1979. Impreso.

Maldonado Rodriguera, Rebeca. “El Inconsciente, el Ello, lo otro psíquico. La réplica al racionalismo”. Revista Carta Psicoanalítica 3 (2003). Web. http://www.cartapsi.org/spip.php?article208

Marcarian, Mauro. “Selva misionera Misiones Cataratas: todo lo que Ud. necesita saber”. MisionesCataratas. s. f. Web. http://www.misionescataratas.com.ar/selvamisionera.php

Mark of the Vampire. Dir. Tod Browning. Perf. Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Bela Lugosi, Carroll Borland. 1935. Película.

Martínez, Frédéric. “Apogeo y decadencia del ideal de la inmigración europea en Colombia, siglo XIX”. Boletín Cultural y Bibliográfico XXXIV.44 (1998). Web. http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1718

Martínez Pardo, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Guadalupe, 1978. Impreso.

Martínez Pinzón, Felipe. “Una geografía para la guerra: narrativas del cerco en Francisco José de Caldas”. Revista de Estudios Sociales 38 (2011). Web. https://res.uniandes.edu.co/view.php/679/view.php

Matellano, Víctor. Spanish Exploitation. Sexo, sangre y balas. Madrid: T&B Editores, 2011. Impreso.

McCarty, John. Splatter Movies. Breaking the Last Taboo on the Screen. Nueva York: St. Martin’s Press, 1984. Impreso.

McEvoy, Emma. “Gothic and the Romantics”. The Routledge Companion to

Gothic. Ed. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Londres: Routledge, 2007. 19-28. Impreso.

McRoy, Jay. Japanese Horror Cinema. Honolulu, Estados Unidos: University of Hawaii Press, 2005. Impreso.

Mego, Andrés. “Revelaciones de una máscara”. La tetona de Fellini 10 mar. 2007. Web. http://www.tetonadefellini.com/2007/03/los-milagros-de-santo-el-enmascarado-de.html

Melo, Jorge Orlando. “Consideraciones generales sobre el impacto de la violencia en la historia reciente del país”. Colombia es un tema. Jorge Orlando Melo, 1989. Web. http://www.jorgeorlandomelo.com/consideraciones_generales.htm

Milbank, Alison. “Female Gothic”. The Handbook of the Gothic. Ed. Marie

Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 120-123. Impreso.

_____. “The Sublime”. The Handbook of the Gothic. Ed. Marie Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 235. Impreso.

Miles, Robert. The Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy. Manchester: Manchester University Press. 2002. Impreso.

Mimic. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Mira Sorvino, Jeremy Northam, Josh Brolin, Charles S. Dutton, Giancarlo Giannini, F. Murray Abraham. 1997. Película.

Molloy, Silvia. “Historia y fantasmagoría”. El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 105-12. Impreso.

Monsiváis, Carlos. Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.

_____. “Se sufre pero se aprende”. A través del espejo. El cine mexicano y su público. Ed. Carlos Monsiváis y Carlos Bonfill. México: Ediciones El Milagro, 1994. 99-224. Impreso.

Montalvo, Juan. “Gaspar Blondín”. Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo xIx. Ed. Lola López Martín. Madrid: Lengua de trapo, 2006. 31-36. Impreso.

Monterroso, Augusto. “La literatura fantástica en México”. El relato fantástico en España e Hispanoamérica. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 179-187. Impreso.

Moraña, Mabel. “Ideología de la transculturación”. Ángel Rama y los estudios latinoamericanos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 1997. 137-46. Impreso.

Morillas Ventura, Enriqueta. “Relato fantástico y el fin de siglo”. Filigranas de cera y otros textos. Comp. Rodrigo Guzmán Conejeros. Buenos Aires: Simurg, 2000. 9-36. Impreso.

Mulvey-Roberts, Marie. The Handbook of the Gothic. Nueva York: New York University Press, 2009. Impreso.

Mutis, Álvaro. La mansión de Araucaíma. Barcelona: Seix Barral, 1978. Impreso. Nelson, Victoria. Gothicka: Vampire Heroes, Human Gods, and the New Super Natural. Cambridge: Harvard University Press, 2012. Impreso.

Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens. Dir. F. W. Murnau. Perf. Max Schreck, Greta Schroder, Ruth Landshoff. 1922. Película.

Nystrom, Lisa. “Blood, Lust and the Fe/Male Narrative in Bram Stoker’s Dracula (1992) and the Novel (1897)”. Dráculas, Vampires, and Other Undead Forms. Ed. John Edgar Browning y Caroline Joan Picart. Plymouth: The Scarecrow Press, 2009. 63-76. Impreso.

Ocampo, Silvina. “Los objetos”. Cuentos completos 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999. 224-226. Impreso.

Ocampo López, Javier. Mitos y leyendas latinoamericanas. Bogotá: Plaza & Janes, 2006 Impreso.

Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.

Ospina, Luis. “Días y noches de Cartagena”. Palabras al viento. Mis sobras completas. Bogotá: Aguilar, 2007. 207-10. Impreso.

_____. “El fracaso de una ilusión: una historia común y particular del cine colombiano”. Palabras al viento. Mis sobras completas. Bogotá: Aguilar, 2006 51-61. Impreso.

_____. “Tomando el cine en serie: de la ‘B’ a la ‘Z’”. Palabras al viento. Mis sobras completas. Bogotá: Aguilar, 2007. 267-277. Impreso.

Padilla Álvarez, Francisco y Antonio Cuesta López. Zoología aplicada. España: Díaz de Santos, 2003. Impreso.

Palma, Clemente. “Los ojos de Lina”. Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Ed. Dolores Phillipps-López. Madrid: Cátedra, 2003. 89-96. Impreso.

Paravisini-Gebert, Lizabeth. “Colonial and postcolonial Gothic: the Caribbean”. The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 229-258. Impreso.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.

Penrose, Valentine. La condesa sangrienta. Madrid: Siruela, 1987. Impreso.

Pitol, Sergio. “Hacia Varsovia”. Soñar la realidad. Una antología personal.

Barcelona: Random House, 2007. 140-147. Impreso.

_____. “Nocturno de Bujara”. Vals de Mefisto. México: Era, 1989. 93-125. Impreso.

Pizarnik, Alejandra. “La condesa sangrienta”. Obras completas. Medellín: Árbol de Diana, 2000. 239-259. Impreso.

Poe, Edgar Allan. “Berenice”. Cuentos completos. Edición comentada. Madrid: Páginas de Espuma, 2008. 293-299. Impreso.

_____. “Los crímenes de la calle Morgue”. Cuentos completos. Edición comentada. Madrid: Páginas de Espuma, 2008. 413-443. Impreso.

_____. Tales and Sketches. Chicago: University of Illinois Press, 2000. Impreso.

Prisioneros, Los. “We are Sudamerican Rockers”. Grandes éxitos. Capitol Latin, 2003. CD.

Punter, David. “Terror”. The Handbook of the Gothic. Ed. Marie Mulvey Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. 243-248. Impreso.

_____. The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day. Nueva York: Longman, 1980. Impreso.

Pura sangre. Dir. Luis Ospina. Perf. Humberto Arango, Patricia Bonilla, Nelly Delgado, Rita Escobar, Gilberto Forero, Carlo Mayolo, Luis Alberto García. 1982. Película.

Pura Sangre. Periódico publicitario. 1982. Impreso.

Psycho. Dir. Alfred Hitchcock. Perf. Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin. 1960. Película.

Quiroga, Horacio. “El almohadón de pluma”. Cuentos escogidos. Uruguay: Alfaguara, 2008. 40-43. Impreso.

_____. “El espectro”. Cuentos escogidos. Uruguay: Alfaguara, 2008. 252-260. Impreso.

_____. El mono que asesinó. Obras inéditas y desconocidas. Montevideo: ARCA, 1967. 59-93. Impreso.

_____. “El puritano”. Cuentos escogidos. Montevideo: Alfaguara, 2008. 416-420. Impreso.

_____. “El regreso a la selva”. Cuentos escogidos. Montevideo: Alfaguara, 2008. 553-556. Impreso.

_____. “El vampiro”. Cuentos escogidos. Montevideo: Alfaguara, 2008. 373-390. Impreso.

_____. “Espectros que hablan”. Cine y literatura. Buenos Aires: Losada, 2007. 335-338. Impreso.

_____. “La insolación”. Cuentos escogidos. Montevideo: Alfaguara, 2008. 47-52. Impreso.

_____. “La moralidad en el cine. William Hart”. Cine y literatura. Buenos Aires: Losada, 2007. 213-215. Impreso.

_____. “La vida en el cine”. Cine y literatura. Buenos Aires: Losada, 2007. 177-180. Impreso.

_____. “Las cintas de ultratumba”. Cine y literatura. Buenos Aires: Losada, 2007. 129. Impreso.

_____. “Los filmes nacionales”. Cine y literatura. Buenos Aires: Losada, 2007. 198-199. Impreso.

_____. “Manual del perfecto cuentista”. literatura.us. s. f. Web. http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html

_____. “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”. Cuentos escogidos. Montevideo: Alfaguara, 2008. 178-202. Impreso.

_____. “Teatro y cine”. Cine y literatura. Buenos Aires: Losada, 2007. 166-173. Impreso.

Rabaté, Jean-Michel. The Ghosts of Modernity. Gainesville: University Press of

Florida, 1996. Impreso.

Rama, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo xxI, 1982. Impreso.

Repulsion. Dir. Roman Polanski. Perf. Catherine Deneuve, Ian Hendry, John Fraser, Yvonne Forneaux. 1965. Película. Rex Research. "Rene Blondot: N-Rays". Rex Research. s. f. Web. http://www.rexresearch.com/blondlot/nrays.htm

Rice, Anne. Entrevista con el vampiro. Trad. Hernán Sabaté. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1997. Impreso.

_____. Interview with the Vampire. Nueva York: Alfred Knopf, 1976. Impreso.

Rigby, Jonathan. English Gothic. A Century of Horror Cinema. Londres: Reynolds & Hearn, 2004. Impreso.

Ringu. Dir. Hideo Nakata. Perf. Nanako Matsushima, Miki Nakatani and Yuko Takeuchi, Hotomi Sato. 1998. Película.

Rocca, Pablo. Quiroga. El escritor y el mito. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007. Impreso.

Rodríguez Monegal, Emir. El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Losada, 1968. Impreso.

_____. "Objetividad de Horacio Quiroga". Número 6-7-8 (1950): 209-226. Web. http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numer

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Sueños modernos, viejas pesadillas. Usos literarios de hipótesis científicas". Ponencia presentada en la Mesa Redonda Arte, Ciencia y Humanidades: Encuentros y desencuentros, 17 jun. 2003. Web. http://cms.iafe.uba.ar/gangui/sigmaxi/mesa/files_mesajunio/mesa_ach_arpersico.

Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. "María Helena Rueda: la violencia desde la palabra". Novela colombiana. Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, s. f. Web. http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htr

Romero, Sandro. Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego. Bogotá: Norma, 2007. Impreso.

Rousseau, Jean Jacques. Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres. Madrid: Espasa Calpe, 1923. Impreso.

Ruétalo, Victoria y Dolores Tierney. “Introduction. Reinventing the Frame:

Exploitation and Latin America”. Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America. Nueva York: Routledge, 2009. 1-12. Impreso.

Rulfo, Juan. Pedro Páramo. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.

Sandoval, Carlos. “Fantasmas: una introducción”. Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo xIx). Comp. Carlos Sandoval. Caracas: Comisión de Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000. 9-22. Impreso.

Salum, Rose Mary. “Carlos Fuentes: México necesita una reforma a fondo”. Literal. Latin American Voices/Voces Latinoamericanas. 23. Ene. 2011. Web. http://literalmagazine.com/mexico-needs-an-overhaul/

Sánchez, Francisco. Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano, 1896-2002. México: Conaculta, 2002. Impreso.

Sánchez Prado, Ignacio M. ScreeningNeoliberalism. TransformingMexican Cinema, 1988-2012. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014. Impreso.

Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo. Dir. Miguel Delgado. Perf. Santo, Blue Demon, Aldo Monti, Agustín Martínez Solares, Nubia Martí, María Eugenia San Martín, Wally Barrón, Jorge Mondragón. 1973. Película.

Santo vs. las mujeres vampiro. Dir. Alfonso Corona Blake. Perf. Santo, Lorena Velázquez, Jaime Fernández, Augusto Benedico, María Duval, Ofelia Montesco. 1962. Película.

Scars of Dracula. Dir. Roy Ward Baker. Perf. Christopher Lee, Patrick

Throughton, Denis Watermann, Jenny Hanley, Michael Gwynn, Michael Ripper. 1970. Película.

Shaw, Deborah. The Three Amigos, The Transnational Filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Inárritu and Alfonso Cuarón. Manchester: Manchester University Press, 2013. Impreso.

Shepher, Joseph. Incest: A Biosocial View. Londres: Academic Press, 1983. Impreso.

Shklovsky, Viktor. “El arte como artificio”. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo xxI, 1991. 55-70. Impreso.

Skal, David J. Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1990. Impreso.

_____. The Monster Show: A Cultural History of Horror. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1993. Impreso.

_____. Vampires. Encounters with the Undead. Nueva York: Black Dog and Leventhal Publishers, 2006. Impreso.

Silva, José Asunción. “Nocturno”. Obra completa. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. 86. Impreso.

Smaji, Srdjan. Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists. Theories of Vision in Victorian Literature and Science. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Impreso.

Sopeña, Fernando. Andando por Bogotá. 2017. Web.

Spooner, Catherine y Emma McEvoy. The Routledge Companion to Gothic. Londres: Routledge, 2007. Impreso.

Stoker, Bram. Drácula. Trad. Mario Montalbán. Nueva York: Vintage Español, 2009. Impreso.

Sullivan, Jack. Elegant Nightmares. The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood. Ohio: Ohio University Press, 1978. Impreso.

The Canary Murder Case. Dir. Malcolm St. Clair, Frank Tuttle. Perf. Louise Brooks, William Powell, Jean Arthur, James Hall. 1929. Película.

The Mysterious Lady. Dir. Fred Niblo. Perf. Greta Garbo, Conrad Nagel, Gustav von Seyffertitz. 1928. Película.

The Wolf Man. Dir. George Waggner. Perf. Lon Chaney Jr., Claude Rains, Warren William, Ralph Bellamy. 1941. Película.

Thompson, G. R. The Selected Writings of Edgar Allan Poe. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2004. Impreso.

Tollinchi, Esteban. Romanticismo y modernidad. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. Impreso.

Torok, Maria. “Story of Fear: The Symptoms of Phobia-the Return of the Repressed or the Return of the Phantom?”. The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis. Ed. Nicolas Abraham y Maria Torok. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 177-86. Impreso.

Townshend, Dale. The Orders of Gothic. Foucault, Lacan and the Subject of Gothic Writing, 1764-1829. Nueva York: AMS Press, 2007. Impreso.

Trigo, Beatriz. “Cronos by Guillermo del Toro”. Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 30. 1. (2001). Web. https://www.jstor.org/stable/29741662?seq=1#page_scan_tab_contents Valdés Peña, José Antonio. Óperas primas del cine mexicano, 1988-2000. México: Cineteca Nacional, 2004. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. “Poe y Cortázar”. Edgar Allan Poe. Cuentos completos. Madrid: Páginas de Espuma, 2008. 19-20. Impreso.

Vargas Valdés, José Joaquín. “El día de difuntos en mi cuarto”. Artículos y ensayos. Oregon: University of Oregon, 1963. 64-75. Impreso.

Villoro, Juan. El testigo. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.

_____. “El Santo”. La Jornada Semanal. 31 oct. 1999. Web. http://www.jornada.unam.mx/1999/10/31/sem-villoro.html Voragine, Jacobus de. The Golden Legend. Reading of the Saints. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2012. Impreso.

Warwick, Alexandra. “The Historical Context of Victorian Literature”. The Victorian Literature Handbook. Ed. Alexandra Warwick y Martin Willis.

Londres: Continuum. 2008. Impreso.

White, Eric. “Insects and Automata in Hoffmann, Balzac, Carter and del Toro”. Journal of the Fantastic in the Arts 19.3. (2008): 363-378. Impreso. Williams, Anne. Arts of Darkness. A Poetics of Gothic. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. Impreso.

Wolfreys, Julian. Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature. Nueva York: Palgrave, 2002. Impreso.

Yamamoto, Akira Y. “Introduction”. Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural. Ed. Stephen Addiss. Nueva York: George Braziller, 1985. 7-24. Impreso.

Notas

[1] Según Srinivas Aravamudan, los escritores góticos —y el género en conjunto —pugnan por formas de presentar y representar lo irrepresentable (191), aquello de lo cual no se puede hablar.

[2] Entiendo la abjección como la enuncia Julia Kristeva en su libro Powers of Horror (1982): “La abyección, por otro lado, es inmoral, siniestra, intrigante, sospechosa: un terror que se oculta, un odio que sonríe, una pasión que usa el cuerpo para regatear, en vez de inflamarlo; un deudor que te vende, un amigo que te apuñala...” (4; traducción del autor); como una sensación de horror que se conecta con contenidos reprimidos y arcáicos: “La abyección preserva lo que existía en las relaciones preobjetuales arcáicas, en la violencia inmemorial con la cual un cuerpo se separa de otro para poder existir” (10; traducción del autor).

[3] Esta es una referencia a la canción “Bela Lugosi’s Dead”, primer sencillo del grupo inglés Bauhaus. Grabado en 1979, se considera el primer ejemplo del rock gótico, antecedente de bandas como The Cure, Joy Division, The Sisters of Mercy y Siouxsie and the Banshees.

4 Autores de The Old English Baron (1777), The Mysteries of Udolpho (1794) y The Monk (1796), respectivamente.

5 Se denomina arquitectura gótica al estilo de construcción prevaleciente en Europa occidental desde la Baja Edad Media hasta el Renacimiento (desde el siglo XII hasta el siglo XV), situado entre los estilos románico y renacentista. En cuanto a forma, se opuso a las estructuras masivas y pesadas del románico, creando construcciones ligeras e iluminadas, sobre todo catedrales y edificios religiosos. El arco ojival y la bóveda de crucería son dos de sus elementos más

reconocibles. Entre sus ejemplos más destacados se encuentra la basílica de Saint-Denis, la catedral de Dur- ham, la catedral de Notre Dame y la catedral de Colonia (Howe, A Digital Archive of Architecture). El término fue utilizado por primera vez para referirse a un estilo arquitectónico por el tratadista florentino Giorgio Vasari (1511-1574). Como afirma la poeta Ursula A. Fanthorpe, "Vasari, como la mayoría de los pensadores renacentistas, prefería la arquitectura clásica a la medieval y popularizó el término gótico para referirse a edificaciones diferentes a las inspiradas por la antigüedad griega o romana, construidas desde el siglo XII al XVI y caracterizadas por la presencia del arco ojival" (127; traducción del autor).

6 En la segunda mitad del siglo XVIII se generó un interés por las ruinas, un gusto que, como afirma Esteban Tollinchi, implicaba "una estetización de la ruina, como puede suceder con el pasado cuando no subsiste posibilidad alguna de fundirlo con el presente. Eso se puede ver en la moda de las ruinas artificiales (ya sea en la pintura, como las de Friedrich o Turner, ya en la arquitectura, como el castillo de Lowenburg cerca de Cassel o buena parte de los castillos neogóticos que se construyeron por Europa entera)" (597).

7 Como afirma Alison Milbank, "muchos cuentos góticos aparecieron primero en las páginas de revistas como The Lady's Magazine. Otras publicaciones periódicas para mujeres también fomentaron el envío de historias por parte de las lectoras y, de esta manera, establecieron una reciprocidad de lectura y escritura femenina del gótico" ("Female Gothic" 120; traducción del autor).

8 Las posibles influencias extraeuropeas que nutren los clásicos del gótico es un tema que se debe explorar con mayor profundidad, ya que hasta ahora solo ha sido tímidamente enunciado por algunos críticos. Por ejemplo, Daniel Aguilar encuentra en la figura del bakeneko japonés —"monstruo gato" creado en las obras de teatro kabuki a mediados del siglo xIx— características que tiempo después van a ser fundamentales en la concepción occidental del vampiro, es decir, matar con "un mordisco en la yugular, adoptar la fisonomía [...] de las víctimas, [...] y convertir en sus títeres a los muertos" (202). Con respecto a las

fechas de publicación de las novelas y las traducciones de textos japoneses, también afirma Aguilar: “sin querer asegurar nada [...] conviene fijarse en las fechas, aunque sea a título de curiosidad: así, la referida obra de kabuki [sobre el gato monstruoso] es de 1853, la versión sui generis de Mitford de 1871, Carmilla de Sheridan Le Fanu de 1872, y el Drácula de Bram Stoker de 1897” (203).

9 Como afirma la psicoanalista mexicana Rebeca Maldonado Rodriguera, “la formulación del inconsciente a cabalidad por Freud obedece a un largo viaje del pensamiento que atinó a pensar que la fragua de nuestras vidas o lo más importante de ellas es irreductible a la razón. Las grietas de la roca dura de la razón se fueron formando de manera lenta en el pensamiento de Kant, en el romanticismo literario y filosófico, posteriormente en Schelling, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, hasta llegar Freud a la formulación de lo otro psíquico”.

10 El crítico Robert Kiely, en The Romantic Novel in England, circunscribe el gótico a su primera época (1764-1820) y afirma que muchas de las novelas consideradas góticas son en realidad románticas. Nina Auerbach defiende una posición similar en Romantic Imprisionment.

11 Se puede pensar, por ejemplo, en un escritor como Plinio el Viejo (23-79), quien se interesó en las maravillas y prodigios naturales provenientes del oriente y de las zonas periféricas del Imperio Romano. Plinio describió un amplio repertorio de razas monstruosas —sobre todo en los libros V al VII de su Historia natural—, sentando las bases tanto de los bestiarios medievales como de la manera en que Occidente se aproximaría a lo otro durante siglos. Monumentales empresas como el “descubrimiento” de América y la posterior conquista se apoyaron en una episteme que daba por hecho la existencia de razas monstruosas y prodigios en tierras que se pre-conocían en el imaginario europeo. Como afirma Carlos Jáuregui, refiriéndose a la construcción de la idea del caníbal: “Colón no encuentra monstruos, ni noticia de ellos, ‘salvo’ por los caníbales, que si bien no son disformes, heredan de los monstruos —no hallados — gran parte de sus características morales [...]. La concepción de esta

monstruosidad (la del caníbal) no fue producto de la observación etnográfica sino de noticias tamizadas a través de la lectura egótica del mundo" (50-51).

12 La condesa sangrienta, de Pizarnik, "El evengelio según Marcos", de Borges, y "Si me tocas el corazón", de Allende.

13 Según Punter, "el horror, podríamos decir, es crudamente terminal; tiene que ver con lo que nos asusta o nos desagrada hasta el exceso. El terror, por otro lado, tiene el sello distintivo de un régimen; es a la vez más profundo y menos totalizante que el horror y nos ofrece la posibilidad dual de zambullirnos en una condición de abyección política, al tiempo que pensamos en la fuga hacia un reino donde el terror ha cesado. [...] El horror, podríamos decir, induce o fomenta la impotencia; con el terror podemos obtener un cierto sentido de nosotros mismos y volver a un mundo que será sin duda más triste, pero también más sabio" ("Terror" 244; traducción del autor). Un ejemplo del uso del horror serían los cuentos claustrofóbicos de Poe, donde el personaje se enfrenta al horror de su destino y la imposibilidad de escapar; y del uso del terror, algunas narraciones de Henry James, en las que la presencia de lo aterrador aterroriza; valga la redundancia, pero sirve a un propósito posterior.

14 Como se afirma a lo largo de este libro, lo tropical se entiende como sinónimo de Latinoamérica, por la intención—crítica, en la mayoría de los casos — de muchos escritores de exotizar lo propio como forma de posicionarse frente al gótico europeo y norteamericano y como forma de crear un movimiento particular.

15 Juan Montalvo (1832-1889) fue un escritor y ensayista ecuatoriano. "Poeta aficionado, cuentista eventual, lingüista meticuloso [...], intelectual versado en la literatura clásica universal y la cultura francesa" (López Martín 32). Originalmente, escribió "Gaspar Blodín" en francés y, luego, lo tradujo al español, afirmando que lo había compuesto en un estado febril.

16 Juana Manuela Gorriti (1818-1892) fue una escritora argentina; no obstante, pasó la mayor parte de su vida en Perú, luego de que su familia saliera de la Argentina huyendo del régimen de Juan Manuel Rosas. “Entre las historias vinculadas a su personalidad extravagante, se cuenta de ella que practicó el espiritismo y que vestía con atuendo masculino” (López Martín 38). Amiga de Ricardo Palma, muchas de sus narraciones aparecen en la Revista de Lima, medio difusor del romanticismo peruano. Además de Coincidencias, pueden citarse otros cuentos fantásticos y góticos importantes: “Quien escucha su mal oye” (1865), “La novia del muerto” (1865) y “El pozo del Yocci” (1868).

17 Muchos de los escritores que inician lo que se denomina literatura gótica fueron mujeres:

Clara Reeve, Sophia Lee, Ann Radcliffe y Mary Shelley, así como, posteriormente, las hermanas Charlotte y Emily Bronte. Por esta razón, académicos como Anne Williams critican la enunciación de Walpole como el “padre del gótico”, por considerarlo como un “mito de creación patriarcal” (24).

18 Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) fue un escritor argentino. Aunque fue médico de profesión, nunca ejerció y se dedicó a la enseñanza y la escritura. “Como científico darwinista y positivista aportó nuevos datos también a la física, la medicina, la geología y la arqueología” (López Martín 114). Además, fue director del Jardín Zoológico de Buenos Aires. Tradujo al español algunas obras de Arthur Conan Doyle, Charles Dickens y H. G. Wells.

19 Según Nancy Kason, Holmberg “fue la primera figura importante en Argentina en incorporar un interés por la ciencia en su producción literaria. [...] Holmberg fue un escritor prolífico y publicó numerosos artículos y libros sobre evolución, zoología, botánica y química” (34; traducción del autor).

20 Un autómata es una máquina que imita la figura y, sobre todo, los movimientos de un ser animado —humano o animal— de manera autónoma. Aunque es posible encontrar autómatas desde la Antigüedad, en Egipto y Grecia, su construcción adquiere una mayor importancia en el siglo XVIII, gracias a famosos automatistas como Jacques de Vaucansan (1709-1782); Pierre Jaquet-Droz (1721-1790), creador de los conocidos autómatas La pianista, El dibujante y El escritor; Friedrich von Knauss (1724-1789); Wolfgang von Kempeler (1734-1804), inventor del autómata ajedrecista El Turco, que aparece en el artículo de Poe "Maelzel's Chess Player"; y en el siglo XIX, con automatistas como Jean Eugene Robet Houdin (1801-1875) y Enrique Maillardet (1745-?). Se les considera los antecesores de los robots modernos.

21 Teniendo en cuenta que Baum en alemán significa árbol, el personaje está predestinado a ser un constructor de marionetas y, de esta forma, ser el tronco del árbol genealógico del cual proviene la nueva raza de autómatas que eventualmente reemplazarán a los humanos.

22 En Northanger Abbey (1818), Austen parodia y lleva hasta el extremo la estructura de las historias góticas, lo mismo que Thomas Love Peacock en su burla de la novela gótica Nightmare Abbey (1818).

23 Clemente Palma (1872-1946) fue un escritor peruano, hijo del también escritor Ricardo Palma. Iniciador del cuento fantástico en el Perú, Lola López Martín afirma que "sus crónicas, aparecidas con el seudónimo de Corrales, causaban expectación entre los lectores por el peculiar modo de casar lo fantástico con lo pintoresco local, por su ironía para retratar la sociedad limeña y sus costumbres" (200). Sus cuentos están influenciados, en gran medida, por las narraciones de Poe, Hoffmann, Chéjov y Maupassant.

24 El cuento "La muñeca reina" (1964), de Carlos Fuentes, es un homenaje y

una recreación del cuento de Darío. Incluso, el nombre de la protagonista del cuento —Amilamia— se relaciona directamente con la Amelia del poeta nicaragüense.

25 Alison Milbank, citando a Edmund Burke, afirma que “este, a diferencia de algunos estetas contemporáneos, localiza lo sublime en el ámbito del miedo, cuyo foco es la mismísima ‘reina de los terrores’ —la muerte—, así como un sentido de posible amenaza para la autopreservación del sujeto” (“The Sublime” 236; traducción del autor).

26 “Con un alarido salté hasta la mesa y me apoderé de la caja. Pero no pude abrirla, y en mi temblor se me deslizó de la mano, y cayó pesadamente, y se hizo añicos; y de entre ellos, entrechocándose, rodaron algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos, que se desparramaron por el piso” (Poe, “Berenice” 299).

27 El ajenjo o absenta es una bebida alcohólica con un alto contenido de alcohol (del 82 al 89 %). Se bebe desde la Antigüedad, primero, con fines medicinales y, luego, comerciales; este licor alcanzó gran fama en la Francia de finales del siglo xIx y principios del xx. Según Eduardo Berti, “El apogeo ocurrió entre 1880 y 1914. En 1910 se bebían en Francia 36 millones de litros de absenta anuales. Las cinco de la tarde pasó a ser ‘la hora de la féte verte’ (hada verde). A fines del siglo xix había unos doscientos fabricantes de ajenjo”. Su popularidad creció entre artistas e intelectuales: “la bebida era estimada por la bohemia ‘decadente’ como afrodisíaco y fuente de inspiración. Entre los bebedores estaban Edgar Poe, Jack London, August Strindberg y Oscar Wilde, para quien un vaso de ajenjo era ‘poético como una puesta de sol’” (Berti).

28 José Joaquín Vargas Valdés (1830-1899) fue un escritor y ensayista colombiano. Casi todas sus publicaciones se vinculan con política, educación e historia, aunque también escribió artículos literarios, la mayor parte de ellos bajo un seudónimo. Carlos Díaz Dufoo (1861-1941) fue un escritor y periodista

mexicano, gran divulgador de las ciencias económicas en el país. Junto con Manuel Gutiérrez Nájera, fundó la Revista Azul, en 1894 (López Martín 228). Rubén Campos (1876-1945) fue un académico, diplomático y escritor mexicano.

29 Escritores latinoamericanos como Juana Manuela Gorriti, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José María Vargas Vila y, posteriormente, Horacio Quiroga y Macedonio Fernández tuvieron relación con el espiritismo, ya fuera en forma de vinculación directa con grupos espiritistas o por un amplio conocimiento del tema. Morillas Ventura afirma que gran parte del desarrollo del relato fantástico en España y Latinoamérica tuvo que ver con la difusión del espiritismo en la península y el continente americano (12).

30 Julio Calcaño (1840-1918) fue un novelista, poeta, traductor y periodista venezolano. Gran polígrafo y cofundador de la Real Academia venezolana de la Lengua (Sandoval 81).

31 Calcaño demuestra su conocimiento sobre vampiros al referirse a Cataletto como “brucolaco”, versión españolizada del griego vrykolakas, término usado en la antigua Grecia para referirse a quienes se convertían en muertos vivientes por haber sido asesinados o haber muerto sin los rituales adecuados. Según Dudley Wright, autor de la primera crónica de vampiros del siglo xx (The Books of Vampires, 1914), el nombre “wukodalak, vurkulaka or vrykolaka” también era usado por los pueblos eslavos para referirse a los vampiros (Skal, 17).

32 Juan Vicente Camacho (1829-1872) fue un poeta y escritor venezolano. “Desde 1853 se radicó en Perú [...]. Con el venezolano Hilarión Nadál fundó el Heraldo de Lima” (Sandoval 65).

33 Se denomina zona intertropical al espacio comprendido entre el trópico de Cáncer y el trópico de Capricornio. Dibuja una franja latitudinal en la Tierra,

caracterizada, entre otras cosas, por la incidencia de rayos solares verticales por lo menos una vez al año. Cubre gran parte de Latinoamérica, desplegándose desde la zona media de México hasta el norte de Argentina.

34 La selva de Misiones se encuentra en la provincia de Misiones, al norte de Argentina; limita con Brasil y Paraguay: "Misiones cuenta con una selva subtropical que comprende el 35 por ciento del territorio provincial, unos 27 000 km cuadrados del territorio de la provincia de Misiones. La Selva Misionera se caracteriza por ser lluviosas cálidas [sic], con temperaturas medias de 16 grados centígrados en invierno y 25 en épocas de verano, logrando tiempos de 40 grados centígrados. En la Selva Misionera se hallan unas 2000 especies de plantas y una gran cantidad de animales, entre ellas unas 400 especies de aves" (Marcarian).

35 En su "Decálogo del perfecto cuentista", Quiroga da a conocer los nombres de sus maestros, instando a la absoluta creencia en sus métodos: "Cree en un maestro—Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo". Con respecto a Lugones, la relación de Quiroga con el escritor argentino siempre fue de un profundo respeto y admiración —inicialmente, de Quiroga hacia Lugones y, con el tiempo, viceversa—. Rodríguez Monegal la lleva al punto de una identificación paternal: "A pesar de la escasa diferencia de edad (Lugones era solo cuatro años mayor), se habría de convertir en una suerte de figura paterna, elegida inconscientemente en sustitución de ese padre que Horacio había perdido en el umbral de la vida" (El desterrado 29-30).

36 La trama de El castillo de Otranto —primera novela gótica— se desenvuelve en torno al acoso que sufre la bella y vulnerable Isabella a manos del malvado Manfred; de igual forma, la Antonia de El monje está en constante peligro de ser tentada por Matilda y el héroe-villano. Así mismo,

esto sucede en el caso de Drácula —novela que, según Avril Horner, "desestabiliza categorías convencionales de masculinidad activa y feminidad

pasiva” (180; traducción del autor)—, donde parte del trabajo del conde consiste en corromper a la hermosa y pura Mina, luego de haber convertido a Lucy en un lujurioso vampiro.

37 Este énfasis en la ambientación gótica, tanto de personajes como de entornos, no niega la pertenencia y el desarrollo del cuento en la geografía uruguaya. Interpretaciones contemporáneas del cuento han hecho hincapie en su ambientación latinoamericana: es el caso del excelente cortometraje de animación El almohadón de plumas (2007), del director chileno Hugo Covarrubias. Fiel a la narración, el director presenta el espacio como una típica hacienda latinoamericana, reemplazando elementos intertextuales góticos, como el mono de las alucinaciones por un marrano típico de una finca (El almohadón de plumas).

38 Rodríguez Monegal afirma que entre las lecturas habituales de Quiroga se encontraban libros de Dumas, Dickens, Maupassant y Bécquer, todos ellos cultivadores del género gótico y fantástico en algún momento de sus carreras. De igual forma, afirma que Poe era “la estrella capitana [...], descubierto tal vez por vía de Baudelaire o de Los raros, de Rubén Darío” (El desterrado 24), una de las influencias más importantes en el joven Quiroga, quién compone algunos de sus primeros cuentos —“Fantasía nerviosa”, “Para noche de insomnio” y “Episodio”— bajo el claro influjo del poeta norteamericano.

39 Publicado en el diario La Nación, el 17 de marzo de 1929.

40 Las razones de la aparición varían según el fantasma, pero tienen que ver, en muchos de los casos, con causas irresueltas: vengarse, hacerse cargo de hechos inconclusos, entregar información no dada en vida o proteger a los seres queridos. En otros, los fantasmas simplemente repiten el momento de la muerte o habitan espacios relacionados con su vida (Guiley 150). Cuando algo debe terminarse o remediarse, su resolución—en algunos casos no se consigue, solo se pospone la aplicación del castigo—conduce a la revelación de un secreto, al

desvelamiento de lo que no debía haberse dicho o debía haberse mantenido oculto.

41 La crítica cinematográfica de Quiroga se centró básicamente en el cine mudo, forma artística que apreció y defendió de quienes veían en ella una forma de entretenimiento menor. No obstante, su opinión sobre el cine mudo no se extendió a su variante sonora, que consideraba una estrategia comercial y degradante. Como afirma en "Espectros que hablan": "una que otra vez vale la pena recordar las definiciones del arte, en particular cuando su concepto peligra, como es el caso con el del cinematógrafo, arte realista y mudo por excelencia, que por obra de factores diversos amenaza convertirse en arte espectral y hablado" (335).

42 Quiroga afirma en "La moralidad en el cine. William Hart": "Hart personifica sobre todo, y por encima de todo, al varón"; así, resalta la fuerza de su carácter y le da más importancia que a su atractivo físico. Triunfa, entonces, el hombre fuerte y salvaje —al que Quiroga se va pareciendo más en la medida en que se interna en la selva— sobre el hombre refinado y citadino: "Ese hombre viejo es un simple símbolo de lo más característico del varón: la energía masculina de su carácter" (214).

43 Otros filmes han trabajado con la idea de la pantalla como un portal que permite la entrada y salida de entidades fantasmales y la comunicación entre vivos y muertos. Poltergeist (1982), de Tobe Hooper, es uno de los casos más conocidos en el cine de horror, en el cual se escenifica la tragedia de una familia asediada por fantasmas que entran y salen por el televisor. La rosa púrpura de El Cairo (The Purple Rose of Cairo, 1985), de Woody Allen, utiliza una idea similar para dar forma a una comedia romántica, donde un actor emerge de la pantalla del cine para tener un romance con una mujer común. El cine de horror japonés contemporáneo también se ha encargado de reforzar lo ominoso y liminal de las pantallas de cine y televisión, en la ya nombrada Ringu y en otras películas que añaden las pantallas del computador y el celular: Pulse (Kairo, 2001), de Kiyoshi Kurosaway, y Llamada perdida (Chakushin Ari, 2003), de

Takashi Miike, respectivamente, películas que parten de lo que Jim Harper llama "the post-Ring technophobic horrors" (Flowers from Hell 139).

44 Este es un recurso usado con frecuencia por H. P. Lovercraft en sus cuentos de horror.

45 El término proviene del poema "The Vampire", de Rudyard Kipling. Una de las líneas más famosas del texto —"A fool there was..."— fue usada para la película del mismo nombre, A Fool there Was (1915), protagonizada por Theda Bara, primera vamp del cine.

46 Los rayos N fueron una forma de radiación descrita en 1903 por el físico francés Prosper- René Blondlot, que posteriormente fue declarada inexistente. Como afirma el físico Robert Lagemann, "durante el periodo comprendido entre 1903 y1906, unos ciento veinte científicos capacitados publicaron casi trescientos artículos sobre los orígenes y las características de una forma de radiación espuria, los llamados rayos N. [Fue en Nancy, Francia, en] donde el supuesto descubrimiento fue anunciado por primera vez y de ahí proviene su nombre" (Rex Research).

47 La novela de Bioy Casares sirve como influencia e inspiración de varios productos culturales contemporáneos, como el juego de video Mist (1993), en el que un personaje llamado Stranger debe recorrer una extraña isla para recoger pistas sobre el desarrollo del juego, y la serie de televisión Lost (2004-2010), protagonizada por un grupo de sobrevivientes de un accidente aéreo que, abandonados en una isla en el Pacífico sur, se enfrentan a todo tipo de situaciones extrañas.

48 Louise Brooks (1906-1985) y Greta Garbo (1905-1990) fueron dos de las actrices más importantes durante las primeras décadas de cine norteamericano y

europeo. Entre las vamps y divas de la época pueden contarse también a Theda Bara (1885-1955), primera diva de Hollywood, Louise Glaum (1888-1970), Mae West (1893-1980), Joan Crawford (1905-1977) y Bette Davis (1908-1989).

49 Publicado en la revista El Hogar el 30 de diciembre de 1927.

50 Publicado en la revista El Hogar el 30 de septiembre de 1927.

51 Alfonso Hernández-Catá (1885-1940) fue un periodista, diplomático y escritor cubano. Entre sus obras más importantes se destacan Los siete pecados (1918), Los frutos ácidos (1919) y Manicomio (1931).

52 Francisco Tario fue el seudónimo del escritor mexicano Francisco Peláez (1911-1977), precursor de la narrativa fantástica mexicana. Entre sus libros de cuentos más conocidos se encuentran La noche del féretro y otros cuentos de la noche (1943) y Tapioca Inn: mansión para fantasmas (1952).

53 Christabel es el personaje central del poema del mismo nombre de Samuel Taylor Coleridge, publicado entre 1797 y 1800; Carmilla es la novela de Joseph Sheridan Le Fanu, publicada entre 1871 y 1872, protagonizada por una mujer vampiro con este nombre, y Clorimonda es la protagonista de La muerta enamorada (La morte amoureuse, 1836), de Théophile Gautier.

54 Erzsébet Báthory (1560-1614) fue una noble húngara, emparentada con gran parte de la realeza balcánica, “perteneciente a la rama de los Ecsed; sus primos Somlyó eran reyes de Polonia y de Transilvania, respectivamente” (Penrose 19). Esto influyó en que, luego de encontrarla culpable por el asesinato de cientos de jóvenes —aproximadamente 600—, no fuera condenada a muerte, sino

encerrada en su castillo. Valentine Penrose empieza su libro, dedicado a Báthory, con una afirmación sobre la afición que ella tenía por la sangre: “He aquí la historia de la condesa que se bañaba en la sangre de las muchachas” (9). Las pocas obras literarias dedicadas a su biografía insisten en la estética macabra del personaje. Como afirma Alejandra Pizarnik, con respecto a la obra de Penrose, “La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellos para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje” (241). Su historia también ha sido llevada al cine en películas como Contes Immoraux (1974), de Wa- lerian Borowczyk, en la que Paloma Picasso interpreta el papel de la condesa; Countess Dracula (1971), de Peter Sasdy, protagonizada por Ingrid Pitt, y Bathory (2008), dirigida por Juraj Jakubisko, maestro del cine balcánico —este último filme presenta la historia de la condesa sangrienta como un mito creado por los enemigos de la condesa y la misoginia de la época—.

55 Alberto Laiseca (1941) es un escritor argentino. Profesor de talleres literarios, dirige un programa de televisión en el canal I-SAT, donde narra cuentos de terror (La guarida del monstruo).

56 Laiseca reemplaza “casa Usher” por “castillo Drácula”: “During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher” (Poe, Tales and Sketches 397).

57 Como afirma Sandro Romero en su libro dedicado a Andrés Caicedo: “Desde 1971 hasta el año de su muerte, Andrés Caicedo mantuvo un templo de la cinefilia local conocido como el Cine Club de Cali, donde programaba, todos los sábados al mediodía (y a veces los viernes a media noche), los mejores ejemplos de la cinematografía mundial. Gracias al Cine Club de Cali, se formó toda una generación de personas vinculadas con la actividad audiovisual, eso que los intelectuales han llamado ‘El grupo de Cali’ y los traviesos conocen simplemente

como ‘Caliwood’. Además de fundar el Cine Club, escribió ficciones cinematográficas de emocionante factura y mantuvo cinco números de la revista Ojo al Cine, la cual desapareció con su muerte” (104).

58 A Roger Corman se le conoce y respeta, principalmente, por sus películas de bajo presupuesto —clase B—y por la serie de filmes dedicados a la obra de Edgar Allan Poe, muchos de ellos adaptaciones libres, entre los que se destacan El cuervo (The Raven, 1963), La máscara de la muerte roja (The Masque of the Red Death, 1964) y La tumba de Ligeia (The Tomb of 1964). Se constituyó en maestro directo e indirecto de directores y cinéfilos en diversas latitudes, incluidos Ospina, Mayolo y Caicedo; este último, durante un viaje a Los Ángeles trató de contactarlo, infructuosamente, para venderle algunos guiones cinematográficos. Barbara Steele fue una actriz inglesa, nombrada por David Hogan como “High Priestess of Horror", debido a su participación en famosos largometrajes ingleses, italianos y estadounidenses. Entre los más famosos, cabe resaltar La máscara del demonio (La maschera del demonio, 1960), de Mario Bava, El pozo y el péndulo (The Pit and the Pendulum, 1961), de Roger Corman, y El horrible secreto del Dr. Hitchcock (UOrribile segreto del Dr. Hitchcock, 1962), de Riccardo Freda. Su papel fuera del cine de horror fue reducido. Como afirma Hogan, “entre 1960 y 1976, Barbara Steele apareció en casi una docena de películas de horror, construyendo así una carrera activa, pero sin duda frustrante, ya que, aunque se ha convertido en una figura de culto de proporciones mundiales, sigue siendo desconocida fuera del género de horror” (164; traducción del autor). Ospina narra su encuentro con ella de la siguiente manera: “En 1975 Andrés Caicedo y yo regresamos al Festival de Cartagena y cuál no sería nuestra sorpresa cuando nos topamos a pleno sol en la playa de Bocagrande con la vampiresa y princesa de las tinieblas Barbara Steele [...]. Ella muy simpática nos peló el colmillo y nos concedió una entrevista que publicamos en el número cinco de Ojo al ” (“Días y noches de Cartagena” 209).

59 El Monstruo de los Mangones fue el nombre que se le dio a un asesino en serie jamás capturado, culpable de la desaparición y muerte de al menos treinta niños en Cali durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Se le llamó de esta manera porque era en los mangones —terrenos baldíos en los alrededores de Cali— donde dejaba los cadáveres de sus víctimas. Su historia se desarrolló y

complejizó a lo largo de los años, ya que nunca fue atrapado ni se conoció su identidad, lo que marcó a muchos habitantes de la ciudad, incluido el director Luis Ospina, quien revive la historia y da su versión de los hechos en Pura sangre. Como se afirma en un periódico promocional de la película “Ha regresado el miedo a la ciudad. Luego del terror que se apoderó de Cali durante los años sesenta, cuando a diario aparecieron niños asesinados y violados en los mangones, el pánico parece repetirse” (3).

60 Desde la fundación de la Compañía para el Fomento Cinematográfico (Focine), en 1978, los directores de cine colombianos comenzaron a recibir apoyo del Estado para filmar sus largometrajes, lo que impulsó la producción y la realización. Con un interés por “consolidar un cine popular y comercial” se empezaron a abordar temas que tenían que ver directamente con la violencia política del país, con la “realidad nacional”. Aunque, como afirma Luis Ospina, “el tema de La Violencia, frecuente en la literatura colombiana mas no en el cine, irrumpe por primera vez en El río de las tumbas (1964) de Julio Luzardo” (“El fracaso de una ilusión” 58), es en los años ochenta cuando “el dinero fácil, las drogas y el secuestro, entre otra variantes de la ilegalidad”, así como La Violencia y la génesis de las guerrillas, aparecen en películas como Remolino sangriento (1980), de Jorge Gaitán Gómez y Roberto Moreno; El lado oscuro del nevado (1980), de Pascual Guerrero; Canaguaro (1981), de Dunav Kuzmanich; Cóndores no entierran todos los días (1984), de Francisco Nordem; Pisingaña (1986), de Leopoldo Pinzón, entre otras (¡ACCIÓN! Cine en Colombia 85-89). El cine cómico y cómico-melodramático también tuvo un gran auge en esta época, con películas como Esposos en vacaciones (1978), Colombia Connection (1979) y El taxista millonario (1979), de Gustavo Nieto Roa; La virgen y el fotógrafo (1982), de Luis Alfredo Sánchez; El embajador de la India (1986), de Mario Ribero Ferreira, entre otras.

61 En referencia al cuento corto “Familia é uma merda” del escritor brasilero Rubem Fonseca.

62 Desde sus inicios, el gótico ha lidiado con el tema del incesto porque su

transgresión se considera uno de los tabúes sociales más importantes. Walpole publicó solo cincuenta copias de The Mysterious Mother en 1768 —que repartió entre su círculo de conocidos—, debido a las relaciones incestuosas de sus protagonistas; así mismo, Mary Shelley trabajó el tema del incesto entre padre e hija en Matilda (1819), texto no tan conocido como Frankensteisn, pero de gran importancia. Polidori también incursionó en el tema con su novela Ernestus Berchtold, or The Modern Oedipus (1819), así como Poe, quien lo usó directa e indirectamente en muchos de sus cuentos, entre los que se destaca The Fall of the House of Usher (1839).

63 Joseph Shepher afirma que las regulaciones del incesto en los humanos evolucionaron para prevenir la endogamia, a través de mecanismos de inhibición, prevención y prohibición (67). Aunque la prohibición del incesto es un hecho social, impedir la endogamia es un fenómeno que se presenta en gran parte de los animales e, incluso, en algunas plantas. Al aumentar la cercanía genética, se incrementa la posibilidad de que los genes recesivos se manifiesten y den paso a enfermedades como el daltonismo, lo que no implica que este desorden siempre se relacione con la consanguinidad. El albinismo, en especial el albinismo oculoctáneo, se ha vinculado con la endogamia, pero, al igual que con el daltonismo, no ocurre en todos los casos.

64 Se denomina La Violencia al periodo histórico comprendido entre 1947 y 1954, durante el que se enfrentaron facciones políticas y militares adscritas a los partidos Liberal y Conservador. Como afirma Jorge Orlando Melo, “[l]a violencia por antonomasia se dio a partir de 1947, cuando los mecanismos que regulan los enfrentamientos políticos se rompieron y fueron reemplazados por el conflicto armado de comunidades y grupos rurales entre sí y de grupos liberales con el gobierno conservador. Una característica central de esta violencia fue el hecho de que se ejerció ante todo por parte de civiles y contra civiles. Aunque sin duda el Estado compartía en términos generales el objetivo de ‘derrotar’ a los liberales y reducirlos a la impotencia política, y aunque algunos de los organismos estatales estaban dispuestos a utilizar para ello procedimientos de exterminación física y lo hicieron en ocasiones, en general el Estado adoptó más que una actitud activa una actitud de tolerancia y encubrimiento hacia los hechos de violencia contra los liberales” (“Consideraciones generales”). Aunque tuvo

causas económicas y sociales, la mayoría relacionadas con desigualdades, fue ante todo un conflicto político que se desarrolló en áreas rurales —con excepción del llamado Bogotazo, en 1948, que ocurrió a raíz del asesinato del líder político Jorge Eliecer Gaitán—y tuvo características particulares dependiendo de cada región. Según Camilo García, la violencia desatada en gran parte por el Gobierno conservador tuvo una violenta respuesta entre los campesinos liberales: "Los grupos armados liberales que surgieron poco después respondieron a la necesidad natural de los campesinos liberales de defender sus vidas y pequeñas propiedades amenazadas. Tomar las armas fue para ellos, entonces, un recurso plenamente legítimo; fue el único modo que tuvieron de protegerse de la violencia ilegal que ejercían la policía y las bandas armadas de chulavitas y de pájaros. No obstante, muchos de estos grupos armados liberales, además de enfrentar y combatir a los grupos armados conservadores, se dedicaron a hacer lo mismo que estos, a repetir su esquema de conducta, esto es, a perseguir y asesinar a miembros de la población civil campesina conservadora" ("Lo sagrado y la violencia"). Se buscaba asesinar al otro, destruir su diferencia, incluso después de muerto. Proliferaron cortes y mutilaciones de los cadáveres, complejos y macabros códigos visuales que enviaban un mensaje al enemigo: entre los más famosos estuvieron el corte de corbata—cortar la garganta y se dejar colgada la lengua— o el corte de florero —meter las extremidades cortadas en el cuello del cadáver—. En Carne de tu carne, Mayolo se refiere a este tipo de violencia en el momento en que Ever le entrega a Luis A. una caja llena de orejas de campesinos liberales.

65 "Cuadras enteras quedaron convertidas en cenizas [...]. La catástrofe dejó más de 1300 muertos, cuatro mil heridos y destrucciones por cien millones de pesos. Las edificaciones donde se alojaba el Batallón Codazzi, la Policía Militar y la Tercera Brigada desaparecieron por completo. Ocho manzanas quedaron completamente destruidas y tres más fueron averiadas por la onda explosiva" (Ayala Diago).

66 Laureano Gómez (1889-1965) fue presidente de Colombia de 1950 a 1951, cuando abandonó su cargo, debido a un problema cardíaco. Iba a reasumir el cargo en 1953, pero fue depuesto por el golpe militar del general Gustavo Rojas Pinilla. Utopista y simpatizante del fascismo español y el nazismo, al tomar el

poder impuso medidas autoritarias, como la suspensión de las cortes y la reducción de las libertades civiles, bajo el pretexto del mantenimiento del orden. Se le atribuyó la formación de las bandas paramilitares conocidas como chulavitas, que se dedicaban a perseguir liberales y partidarios de la izquierda. No obstante, los conservadores católicos de la época lo consideraban un caudillo de la religión y abogaban por su regreso del exilio (García, “Lo sagrado y la violencia”). Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) fue presidente de Colombia de 1953 a 1957. Mediante un golpe militar depuso al presidente encargado Roberto Urdaneta Arbeláez, quien estaba reemplazando a Laureano Gómez. El golpe se desarrolló de manera pacífica y organizada, por lo que ganó la simpatía del pueblo. Durante los años de su mandato se realizaron grandes obras de infraestructura, como el aeropuerto El Dorado, en Bogotá, y el Hospital Militar. A pesar de su carisma y los logros de su Gobierno, su intento por mantenerse en el poder tras una segunda reelección le granjeó una mala opinión pública, por lo que renunció y fue reemplazado en 1957 por una junta militar. Propició una amnistía entre los grupos liberales y conservadores que solo se llevó a término luego de su mandato. Con respecto al Gobierno de Rojas Pinilla, afirma Melo: “Este Gobierno adoptó inicialmente una política de amnistía más o menos generosa, que fue acogida por la mayoría de los grupos armados. Sin embargo, frente a los grupos que conservaron las armas, el Gobierno trató de lograr un exterminio militar que se extendía también a sus apoyos campesinos. Para tratar de eliminar a los grupos de orientación comunista, que desarrollaban una autoridad local, se realizaron campañas extraordinariamente violentas en el Tolima y Cundinamarca, que no lograron sus objetivos” (“Consideraciones generales”). Este momento puede considerarse el inicio de una nueva fase de la violencia en Colombia, caracterizada por la presencia de guerrillas y grupos paramilitares.

67 Durante el mandato de Rojas Pinilla, se llevaron a cabo importantes avances tecnológicos y de infraestructura: la instalación de la televisión en 1954 y, junto con ella, la automatización de la telefonía y la popularización de la radio. La construcción del aeropuerto El Dorado, en Bogotá, se inició bajo su Gobierno, en 1955 —finalizó en 1959—, así como la construcción de dieciocho aeropuertos más en todo el país. Se realizaron también obras a gran escala como acueductos, alcantarillados y bancos, además de cambios políticos y sociales, como la profesionalización de la policía y la legalización del voto femenino, en 1954.

68 El departamento del Valle del Cauca es una región intertropical que cada año presenta dos épocas de lluvia y dos épocas secas. Comprende diferentes regiones y pisos térmicos —desde las regiones costeras que colindan con el océano Pacífico, hasta los páramos y los farallones de Cali, que alcanzan los 4000 metros—; no obstante, la temperatura promedio es de 24 grados Celsius. La geografía y la vegetación cambian rápidamente, pasando de la llanura selvática y los bosques a los páramos y las montañas de piedra.

69 Un ejemplo claro del uso de la niebla como ente aterrador puede verse en la película The Fog (1980), de John Carpenter, y su remake de 2005. En la película Creepshow (1982), de George Romero, también se usa como forma de anunciar la presencia de los muertos que retornan de la tumba.

70 El mito de la Madremonte tiene una gran difusión en las regiones y zonas de Antioquia, los Andes centrales y occidentales de Colombia y los valles del Magdalena y el Cauca. Las descripciones que la representan varían desde la imagen de una mujer vieja y cubierta de un musgo putrefacto, hasta una mujer joven y bella vestida con hojas, pasando por otras en las que tiene colmillos y ojos rojos. Se enuncia como un monstruo —o diosa— protector de las montañas, los bosques y las selvas, que castiga a los borrachos y a los malos maridos y, en algunos momentos, hace perder a los niños en el bosque para quedarse con ellos. “Los campesinos andinos cuentan que oyen sus bramidos y gritos infernales en noches tempestuosas y oscuras. A veces escuchan un quejido agudo, profundo y penetrante, el cual se expande misteriosamente en la manigua en medio de los truenos, rayos y centellas. Algunos campesinos creen que las inundaciones y borrascas de los ríos se deben a que la Madremonte se está bañando en el nacimiento de las quebradas; así estas aguas se enturbian” (Ocampo López 59). Por su parte, le historia de la Llorona aparece en el folclor de la mayoría de los países latinoamericanos casi con las mismas características básicas: una mujer hermosa que, por alguna razón —desengaño amoroso, locura, celos—, mata a sus hijos y, después de esto, se quita la vida, lo que la convierte en un espíritu errante que recorre el lugar en que solía vivir, mientras llora y clama por sus hijos muertos. De acuerdo con las historias, la noticia de su presencia la da su

llanto y sus lamentos.

71 Una parte importante de los poderes de Drácula es su capacidad de controlar su entorno y a quienes permanecen en este, sean humanos o no. Esto se debe a su poder como aristócrata, como señor feudal que maneja y ordena a quienes lo sirven y a quienes viven en los alrededores de su castillo —en muchas versiones de la historia se trata de gitanos—, y a sus poderes sobrenaturales, producto de su vínculo con fuerzas oscuras, que le permite controlar diversos tipos de animales, metamorfosearse en otros y ordenar a la naturaleza. Su influencia sobre los humanos se manifiesta de manera importante a través de la telepatía y la hipnosis; esta última la ejerce con la fuerza de su mirada—que ha sido escenificada de manera recurrente en casi todas las versiones cinematográficas de la historia—. Como afirma Drake Douglas en Horrors!, "este es otro de los talentos mortales del vampiro: su completo dominio, a través de la hipnosis, sobre la mente de la víctima seleccionada" (45; traducción del autor).

72 San Antonio (251-356) fue un monje cristiano que se retiró al desierto y se despojó de todo tipo de posesiones para llevar una vida santa y ayudar a quienes encontraba en su camino. Se le considera el fundador del movimiento eremítico. En La leyenda dorada, de Jacopo della Vorágine, se afirma que mientras estuvo en el desierto el monje fue tentado en varias ocasiones por el diablo, quien le presentaba todo tipo de placeres para hacerlo pecar. Las tentaciones de san Antonio se convirtieron en un tema recurrente y preferido por la iconografía cristiana y por diferentes pintores a través del tiempo —las versiones más famosas son las del Bosco, Paul Cézanne, Diego Rivera y Salvador Dalí—.

73 La animalización de los fantasmas presentada por Ospina hace pensar en un retroceso en el proceso espiritual, en una burla del estado al que se accede luego de la muerte y en una conexión de estos espíritus con creaturas infernales de la iconografía cristina de Occidente. En vez de liberarse del cuerpo humano y convertirse en seres espirituales, los fantasmas de la familia Velasco retornan a cuerpos "inferiores", animales que vagan por la finca San Antonio y acompañan e incitan a sus incestuosos descendientes. La elección de los animales no es

inocente y remite a las representaciones medievales de los demonios: la cabra, símbolo del diablo y de las religiones precristianas; el cerdo, omnipresente en los infiernos del Bosco y que, según Cirlot, es “un símbolo de los deseos impuros, de la transmutación de lo más alto en lo más bajo y de la inmersión amoral en la corrupción” (149; traducción del autor); y el ganso, que, aunque no tiene una relación tan clara con el mal como la cabra o el cerdo, representa, de acuerdo con Cirlot, “los peligros y fortunas de la existencia” (120; traducción del autor), la estadía, en este caso, en otra existencia entre la vida y la muerte.

74 El robo de bebés se ha constituido en una acusación constante para deteriorar la fama de ciertos grupos a lo largo de la historia, debido a que se considera una práctica que destruye el fruto de la reproducción y el futuro de la especie. De esta transgresión acusaron los romanos a los cristianos en los primeros siglos de existencia de esta religión, y la misma práctica atribuyeron los cristianos —ya como religión establecida— a herejes, musulmanes, brujas, satanistas, entre otros. La denuncia se sigue manteniendo—en algunos casos resulta real— como una manera de difamar a determinados grupos y conseguir apoyo de la comunidad pública en su contra.

75 A pesar de su condición de noble y la deferencia con que lo tratan los londinenses, Drácula se presenta desde el principio de la novela de Stoker como el otro con respecto al cual se sitúan y se enuncian los demás personajes. El conde es el representante de la Europa del este, espacio de la barbarie y la superstición en el imaginario de la Europa central e insular; al mudarse, Drácula invade Londres. Esta posición de otredad que genera temor se profundiza en la medida que avanza la historia y Drácula empieza a enfrentarse con los valores victorianos —que, según Punter, es lo que diferencia esta novela de otras narraciones de vampiros del siglo XIX—, los cuales Harker y Van Helsing defienden con pasión; cuando estos se percatan de las verdaderas intenciones de Drácula, confirman sus prejuicios y sospechas. Este análisis de Drácula da pie a lecturas coloniales y poscoloniales de la novela, que trabajan la narración como un espacio que, como afirma Alexan- dra Warwick, expresa “ansiedades de pureza racial y de pérdida del poder imperial” (287; traducción del autor) por parte del Imperio Británico.

76 Chusma fue el término usado por los conservadores colombianos para referirse, de manera despectiva, a los grupos armados de campesinos liberales que se oponían a sus leyes; a pesar de que estos surgieron como una forma de resistencia a la violencia conservadora, en poco tiempo se convirtieron en generadores de violencia e inseguridad para los propios campesinos.

77 Gore o splatter es un subgénero cinematográfico del cine de horror que se caracteriza por destacar la violencia explícita. Escenifica, mediante elaborados efectos especiales, muertes y mutilaciones que dan cuenta de la fragilidad del cuerpo humano. Como afirma John McCarty, este tipo de cine "no necesariamente pretende asustar a sus audiencias ni quiere mantenerlos al borde de sus asientos en suspenso, sino que busca mortificarlos con escenas de gore explícito" (1; traducción del autor).

78 Cine explotativo (Exploitation Cinema) es un término que se usa para definir películas que explotan y utilizan en exceso temas considerados tabú, como el crimen, la violencia, el sexo, el abuso de drogas, la desnudez, las perversiones, entre otros, y que normalmente son suavizados o eliminados por la censura cinematográfica. Es posible encontrar este tipo de filmes desde los inicios del cine; no obstante, alcanzan su mayor popularidad en los años sesenta y setenta, sobre todo en la periferia de Hollywood. El término engloba gran cantidad de filmes y subgéneros, desde el blaxplitation, que escenifica personajes afroamericanos estereotípicos y situaciones cargadas de violencia y sexo, hasta los spaghetti westerns, versiones italianas de los westerns estadounidenses, más violentos y en cierta forma paródicos, pasando por el sexploitation, en el que el filme y la historia se convierten en vehículos para mostrar desnudos, en la mayoría de casos, femeninos y, en algunas ocasiones, masculinos. Las diferentes formas o subgéneros se combinan y mezclan, por lo que el horror se establece como un buen catalizador de gran parte de ellos. Este es el caso de películas de horror sexplotativas —o con características de este subgénero—, entre las que se destacan los filmes Vampyros Lesbos (1971), de Jesús Franco; Desnuda para Satanás (Nuda per Satana, 1974), de Luigi Batzella, y Entrails of a Virgin (Shojo no harawata, 1986), de Kazuo Gaira Komizu, así como la serie de películas de

vampiros de Jean Rollin, iniciada con The Rape of the Vampire (Le viol du vampire, 1968).

79 Babalú Ayé es un orisha de la tierra; de igual manera, se asocia con las enfermedades infecciosas y con la capacidad de curarlas. Tiene poder sobre todas las cosas terrestres, incluido el cuerpo humano: de ahí su habilidad de manipularlo. Su culto se originó en África y se movilizó y desarrolló ampliamente en América; allí se convitió en patrono de los enfermos de lepra, influenza y sida.

El término griego pharmakon (así como las palabras pharmakeia-pharmakon-pharmakeus) ha sido usado de manera prominente en filosofía contemporánea, especialmente por Rene Girard y Jacques Derrida. Derrida lo define, al tiempo que hace énfasis en su ambiguedad: “ese fármacon, esa ‘medicina’, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser —por turno o simultáneamente— benéficos y maléficos” (102).

80 Leo Siegfried Kopp (1858-1927) fue un empresario alemán, fundador de la cervecería Ba- varia de Colombia. A los pocos años de haber llegado al país, estableció su empresa y, junto con ella, un barrio para sus empleados, La Perseverancia, dotado de agua potable y demás servicios. Por esta razón, y por su apoyo a obras sociales en la ciudad, su fama de hombre generoso creció y se expandió. Fue enterrado en el Cementerio Central de Bogotá y su tumba se hizo famosa por dos razones: primero, por estar siempre cubierta de flores y, segundo, por congregar a todo tipo de personas alrededor de la estatua del pensador que la adorna, personas que le hablan al oído y le piden favores. Como afirma Carolina Araujo, “hombres, mujeres y niños, pobres y ricos hacen fila para poder hablar con don Leo Siegfried Kopp [...]. Las jovencitas pueden pedirle a don Leo todo lo que quieran: un novio, un amante o un buen marido. Los hombres le hablan sobre sus deseos en los asuntos del deporte y la política: que su equipo favorito de fútbol gane el campeonato nacional o que algún político cumpla con mejorar

la situación de la gente. En medio de 8 millones de habitantes e incontables mausoleos que pertenecen a grandes poetas, expresidentes y reconocidos políticos, es la tumba de Leo Kopp la que recibe el mayor número de visitantes por día" ("Colombia: Leo Kopp, el Santo Cervecero").

81 La idea de superhéroes que luchan contra monstruos clásicos de la literatura gótica ha sido un tema recurrente dentro de la historia de las historietas y de los superhéroes. Esta mezcla se ha realizado dentro de las narrativas temporales de los héroes, esto es, en el presente de sus respectivos mundos-ciudades —DC Comics, en el caso de Batman— o en mundos paralelos a las narraciones; este es el caso de la serie Elseworlds, donde las historias ocurren en espacios y tiempos diferentes a los habituales: en una de estas series, Batman & Dracula: Red Rain (1991), Batman ha sido convertido en un vampiro y debe luchar contra Drácula para evitar la expansión de una plaga vampírica. Esta historieta da pie para la película de dibujos animados The Batman vs. Drácula (2005). Durante la década de los sesenta se produjeron encuentros apócrifos, no autorizados por DC Comics, entre los dos personajes: Batman Dracula (1964), clásico del camp dirigido por Andy Warhol, y la película filipina Batman Fights Dracula (1967), de Leody Diaz, particularísima versión de los dos personajes y su encuentro.

82 Relacionar a los fantasmas con las tierras frías y los meses de invierno es una preferencia europea que no puede entenderse como universal, aunque esté expandida en muchas tradiciones. Según Daniel Aguilar, en Japón existe la "costumbre de relacionar el mundo de los muertos con el fin del verano [...], tal y como se mantiene hasta hoy en la festividad del O-Bon (de alguna manera equivalente al Día de Todos los Santos cristiano o del Halloween anglosajón), debido probablemente a que es la época en que la luna se ve más grande y brillante" (23).

83 La película fue rodada "en la hacienda San Julián y alrededores de Santander de Quilichao, en el Cauca" (García Saucedo 115).

84 Las encrucijadas han sido asociadas con la magia y el ocultismo desde la Antigüedad, en diferentes culturas y narraciones. Frecuentadas por fantasmas y demonios en busca de desprevenidos paseantes, se considera un espacio poderoso para la invocación y la comunicación con entidades sobrenaturales. Según una leyenda danesa, los muertos pueden ser invocados en una encrucijada durante la noche del año nuevo, para contestar preguntas a los vivos (Guiley). La diosa griega Hécate se representa con frecuencia en estos lugares, acompañada de perros aullantes.

85 Ceiba es el nombre dado a varias especies de árboles tropicales que pueden encontrase a lo largo de América del Sur, América Central y algunas regiones de África y del sudeste asiático. Ni Mutis ni Mayolo hacen referencia directa a una ceiba en la narrativa de sus obras; no obstante, Mayolo la hace parte de la escenografía de la película, al incluirla en tomas panorámicas de la mansión, muchas de las cuales empiezan en las ramas del árbol.

86 Vlad Draculea o Vlad III (1431-1476): príncipe de Valaquia y héroe nacional rumano, debido a su lucha contra el expansionismo otomano. Gran estratega y guerrero, fue conocido por su crueldad, por la que ganó el sobrenombre de Vlad Tepes —Vlad el Empalador—, dada su costumbre de empalar a sus enemigos y a quienes se oponían a sus designios. Sus ansias de poder y su enemistad con la nobleza boyarda y los invasores turcos provocaron su asesinato. Bram Stoker lo utilizó como modelo para el vampiro de Drácula.

87 Esta frase proviene de la tradición católica, específicamente de la “Curación del endemoniado de Gerasa”, narrada en el evangelio de Marcos. En este episodio, Jesús lleva a cabo un exorcismo a un hombre poseído por un demonio: “Porque Jesús le había dicho: ‘¡Sal de este hombre, espíritu impuro!'. Después le preguntó: ¿Cuál es tu nombre?'. Él respondió: ‘Mi nombre es Legión, porque somos muchos'” (Mc 5, 1-20).

88 Con este acto, Fuentes conecta el mito del vampiro con otras historias góticas

como “El hombre de arena”, de Hoffmann. Según el folclor alemán, el hombre de arena (Der Sandmann) es un ser monstruoso que le arranca los ojos a los niños, luego de cegarlos con un puñado de arena, para llevárselos a la luna y alimentar con ellos a sus hijos. Hoffmann, a través de la voz de la nana de Nathaniel, narra la leyenda en “El hombre de arena”: “Es un hombre muy malo, que viene en busca de los niños cuandos e niegan a acostarse y les arroja puñados de arena en los ojos, los encierra en un saco y se los lleva a la luna para que sirvan de alimento a sus hijitos” (41).

89 Como su nombre lo indica, La hija de Drácula narra la historia de la hija biológica del conde, vampira que, a pesar de su información genética, trata de distanciarse del legado sangriento de su padre. Por diferentes razones y giros en la historia, y para que el vínculo con la precuela y la trama sean más reconocibles, la vampira traba relación con Van Helsing y uno de sus alumnos. Déjame entrar —película sueca considerada uno de los nuevos clásicos del género, basada en la novela del mismo nombre de John Ajvide Lindqvist— escenifica la relación entre un niño solitario y una vampira centenaria que, no obstante, aparenta tener 12 años. Luego de que la vampira libra al niño de los abusadores de su colegio, este se convierte en su nueva compañía y su protector.

90 De esta manera, el vampiro es erotizado, entendiendo erotismo como lo enuncia Georges Bataille, esto es, un uso del sexo que no tiene como fin la reproducción y que, además, está ligado con interdictos relacionados con la vida y la muerte.

91 En el Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres (Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes, 1755), Rousseau recurre a una metáfora grecolatina para mostrar cómo la sociedad corrompe lo que en principio es bueno y puro —el alma humana—: “semejante a la estatua de Glaucos, que el tiempo, el mar y las tempestades habían desfigurado de tal modo que menos se parecía a un dios que a una bestia salvaje, el alma humana, modificada en el seno de la sociedad por mil causas que renacen sin cesar, por la adquisición de una multitud de conocimientos y de

errores, por las transformaciones ocurridas en la constitución de los cuerpos y por el continuo choque de las pasiones, ha cambiado, por así decir, de apariencia, hasta el punto de que apenas puede ser reconocida, y no se encuentra ya, en lugar de un ser obrando siempre conforme a principios ciertos e invariables, en lugar de la celestial y majestuosa simplicidad de que su Autor la había dotado, sino el disforme contraste de la pasión que cree razonar y del entendimiento en delirio" (8).

92 "Treehouse of Horror IV" es el cuarto especial de Halloween de la serie Los Simpsons. Uno de los segmentos parodia la versión cinematográfica de Drácula de Francis Ford Coppola, al presentar a Mr. Burns como Drácula, lo que resulta hilarante, debido a su parecido con el viejo conde y su complexión enclenque.

93 La tradición literaria sobre los vampiros insiste en que estos no pueden entrar a una casa o habitación si antes no han sido invitados, hecho que puede ocurrir sin que el dueño de casa se percate. Teniendo en cuenta que el vampiro es no solamente un monstruo chupasangre, sino también un extranjero —proveniente de regiones "salvajes"—, este tabú se relaciona directamente con el temor al otro y el mantenimiento de su otredad fuera del espacio privado.

94 La utilización y desfamiliarización de instrumentos musicales como elementos aterradores no es nueva ni propia del género gótico. En la pintura flamenca, particularmente en cuadros del Bosco, como el Tríptico del Juicio final y el Jardín de las delicias, es posible encontrar en la representación del infierno flautas, laudes, órganos de manivela y gaitas, todos ellos desproporcionados y utilizados como instrumentos de tortura de los condenados. Laurinda Dixon afirma que estos instrumentos están relacionados con prácticas alquimicas —por la relación medieval entre música y alquimia— y, por eso, se ubican en lo que ella llama infierno alquímico: "los instrumentos musicales del Bosco encarnan creencias alquimicas y médicas básicas" (58; traducción del autor). Al mismo tiempo, vincula su ubicación en el infierno con el rechazo por parte de la Iglesia de nuevas formas de música, diferentes a la sacra: "la introducción y la invención de nuevos instrumentos para la nueva música

fomentaron la aparición de virtuosos y aficionados. La Iglesia desaprobó ambos" (55; traducción del autor).

95 Como afirma Carlos Bonfil, "en el cine de la Época de Oro se consolidan los géneros y las presencias cinematográficas que mejor los encarnan. Frente a mitologías hollywoodenses que convocan al pasmo y suscitan el afán por imitar (muy azarosamente) modas y costumbres norteamericanas, surge la opción de un star system nacional que favorece la familiaridad del público con las estrellas, acortando considerablemente la distancia entre los productos locales y los espectadores" (De la época de oro a la edad de la tentación 22).

96 Solo de la serie del Santo pueden contarse: Santo contra los zombies (1961), Santo contra las mujeres vampiro (1962), Santo en el museo de cera (1963), Blue Demon contra el poder satánico (1964), Atacan las brujas (1964), El barón Brákola (1965), Santo en el tesoro de Drácula (1968), Santo y Blue Demon contra los monstruos (1969), El mundo de los muertos (1970), La venganza de las mujeres vampiro (1970), Santo en la venganza de la momia (1970), Las momias de Guanajuato (1970), Santo contra la hija de Frankenstein (1971), Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo (1972), Santo contra la magia negra (1972), Santo vs. Las lobas (1972), Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankestein (1973) y La venganza de la Llorona (1974).

97 Gaspar Henaine Pérez (1926-2011) fue un actor cómico mexicano, mejor conocido como Capulina. Actuó en más de ochenta de películas, algunas en compañía del también comediante Vituta, dirigidas a un público adulto, y muchas otras en solitario, dirigidas a un público infantil. Germán Valdés (1915-1973), Tin Tan, fue un actor, comediante y cantante mexicano. Encarnó e inmortalizó al personaje del Pachuco en gran parte de sus películas, lo que les dio visibilidad a los estadounidenses de origen mexicano; además, fue uno de los primeros artistas en utilizar el spanglish en sus filmes. Llegó a ser, junto a Cantinflas, uno de los cómicos más importantes de México. Tanto Capulina como Tin Tan aparecieron en filmes que mezclaban elementos del cine de horror con la comedia. Algunos de ellos, como La casa del terror, contaron con la

participación de íconos del cine de horror estadounidense como Lon Chaney Jr. quien interpretó al Hombre Lobo.

98 Con respecto a la película Opera (1987), de Dario Argento, Michael Sevastakis se refiere al giallo y a su historia: “la tradición literaria del giallo (que literalmente se traduce como ‘amarillo’ en italiano) comenzó en 1929, cuando la editorial milanesa Mondadori lanzó una serie de novelas de misterio con cubiertas amarillas. Estos giallo, menos un género que una categoría conceptual, incluían historias de terror, policiacas y melodramas de crímenes. La ragazza che sapeva troppo [La muchacha que sabía demasiado] (1963), de Mario Bava, se considera como el primer giallo cinematográfico” (Jay Schneider 171; traducción del autor).

99 Aunque los niños como centro del horror, ya sean la fuente o solo víctimas, no es un tema exclusivo del cine de terror de los setenta —hay ejemplos paradigmáticos en años anteriores, como The Bad Seed (1956), de Mervyn Le Roy, y Village of the Damned (1960), de Wolf Rila—, en esta década y desde ella se propicia una producción cinemática interesada en abordarlo, tanto en Hollywood como en otras latitudes. Las ya nombradas El bebé de Rosemary y El exorcista van de la mano con The Omen (1976), de Richard Donner; Poltergeist (1982), de Tobe Hopper; Children of the Corn (1984), de Fritz Kiersch; Ringu (1998), de Hideo Nakata; El espinazo del diablo (2001), de Guillermo del Toro; Dorm (2006), de Songyos Sugmakanan; El orfanato (2007), de Juan Antonio Bayona; Case 39 (2010), de Christian Alvart, entre otras.

100 Miguel Delgado (1904-1994) fue un actor y director de cine mexicano, que inició su carrera cinematográfica como asistente de dirección en el Hollywood de los años veinte y treinta. Prolífico director y guionista, además de director escénico, se le reconoce sobre todo por sus comedias, muchas de las cuales tuvieron como protagonista al cómico Cantinflas —películas tan famosas como Abajo el telón (1955), El bolero de Raquel (1957), El padrecito (1962) o Por mis pistolas (1968) fueron dirigidas por Delgado—.

101 Rodolfo Guzmán Huerta (1917-1984), mejor conocido como el Santo, el Enmascarado de plata, fue un luchador y actor mexicano, considerado uno de los mejores luchadores de México y un ícono cultural latinoamericano. Como afirma Greene, “la ilustre carrera del Santo se extendió durante cuatro décadas, en las que luchó en más de 5000 peleas, ganó numerosos títulos de lucha libre y, sin duda, se convirtió en el luchador más famoso de México” (50; traducción del autor). El Santo protagonizó cincuenta y dos películas en un periodo de un poco menos de treinta años: la primera fue Santo contra el cerebro del mal (1958) y la última, La furia de los karatecas (1982). Muchas de ellas fueron producidas por el luchador mismo y la mayoría tuvieron diferentes directores, en las que se destacan Federico Curiel, René Cardona Jr., Chano Urueta, Alfredo B. Crevenna y Miguel Delgado. Alejandro Muñoz (1922-2000), conocido como Blue Demon, fue un luchador y actor mexicano. Gozó de gran popularidad en la arena durante cuarenta años, lo que lo convirtió en uno de los luchadores más importantes de México. Protagonizó varias películas, muchas de ellas en compañía del Santo, en las cuales tenía como misión salvar al mundo de algún tipo de amenaza.

102 Muchas de las películas que alcanzaron fama nacional e internacional, además de las del Santo, fueron protagonizadas por Blue Demon, Mil máscaras o Huracán Ramírez.

103 Como afirma Víctor Matellano, “el llamado ‘Exploitation Cinema’, que traduciríamos como ‘Cine de Explotación’ (esto último haciendo uso del ‘Spanglish’), [es] un tipo de cine que se define por hacer uso al máximo, exprimir hasta las últimas consecuencias, los elementos de los diferentes géneros al menor coste posible” (19). Aunque es un término que aparece ligado al desarrollo del cine estadounidense y anglosajón, se ha venido usando para referirse a filmes de diferentes tradiciones cinematográficas, entre ellas la latinoamericana. Victoria Ruétalo y Dolores Tierney pronen el uso del concepto latsploitation para referirse a esta forma fílmica y su desarrollo específico en América Latina: “el término latsploitation pretende subrayar la diferencia del cine de explotación latinoamericano con respecto al ya bastante elástico concepto de explotación cinematográfica, tal como se entiende (principalmente)

en términos estadounidenses, y sugerir que esta diferencia tiene que ver con la particular organización e historia industrial de los cines latinoamericanos" (3; traducción del autor).

104 Por su carácter de justicieros a-institucionales y la necesidad de mantener una identidad secreta, muchos de los héroes de los cómics, la literatura o el cine no tienen una relación muy cordial con la policía o las instituciones que se encargan de mantener el orden en sus respectivas ciudades, por lo que fluctúan entre el reconocimiento y la persecución. Esta posición ambivalente hacia los superhéroes puede verse en personajes tan famosos como Batman o Spiderman, quienes colaboran frecuentemente con la policía, pero al tiempo son vistos con recelo por algunos miembros de este grupo.

105 Cabe recordar que el Drácula de Christopher Lee que aparece en Drácula A. D. 1972 (1972) tampoco tiene dificultades para desenvolverse en el swinging London, posiblemente porque ya había visitado Londres durante el siglo XIX.

106 Cotter da una explicación bastante fiel y entretenida de esta escena en una entrevista para National Public Radio: "en Santo vs. las mujeres vampiro se presenta una escena sin precedentes en la que el Santo está en el ring luchando una pelea difícil contra su oponente. Mientras se repone en la esquina, le dice a su entrenador: 'Creo que él me está atacando con movimientos de karate y de un golpe podría matarme'. Para horror del público, cuando vuelve a la lucha casi es desenmascarado. Es un momento muy tenso. Pero luego el Santo tiene la ventaja y le quita la máscara a su oponente... y debajo de la máscara de lucha hay un Hombre Lobo. El Santo y la policía local saltan y se amontonan encima del Hombre Lobo, tratando de contenerlo, pero él se transforma en un murciélago y escapa volando. Eso es todo" ("The Masked Men of Mexican Movies"; traducción del autor).

107 Esto varía de una película a otra, ya que, como afirma Greene, en los primeros filmes del Santo el espectador no tenía ninguna información sobre la

vida del personaje: “él parece existir solamente para batallas rudas, para el crimen y para los monstruos” (Mexploitation Cinema 90; traducción del autor), situación que cambia con el paso del tiempo, cuando es posible verlo acompañado de su novia y ayudando a su familia.

108 La personalidad real del Santo—su nombre de nacimiento y su rostro sin máscara— permaneció desconocida hasta una semana antes de su muerte, cuando se desenmascaró parcialmente en el programa de televisión Contrapunto. Según Sánchez, “[s]olo la muerte le pudo quitar la máscara al Santo. Esto aconteció el día 5 de febrero de 1984, en la Ciudad de México. La identidad del luchador quedó entonces al descubierto” (101).

109 De Daniel Gruener puede citarse Sobrenatural (1996) y de Leopoldo Laborde, Juego de niños (1995).

110 Fulcanelli fue un alquimista francés, cuyo nombre aún no ha sido revelado, que vivió en las últimas décadas del siglo xIx y las primeras del xx. Solo publicó dos libros: El misterio de las catedrales (Le Mystere des Cathédrales, 1929) y Las moradas filosofales (Les Demeures Philosophales, 1930). Se ha especulado mucho sobre su identidad, recurriendo tanto a personajes de la época como a leyendas —como el conde de Saint Germain—.

111 Todos los artrópodos —arácnidos, insectos, miriápodos y crustáceos— poseen un exoesque- leto que los protege y permite su respiración y movilidad: “A pesar de las ventajas que presenta, el exoesqueleto plantea inconvenientes para el crecimiento; la solución a este problema reside en la posibilidad de desprenderse periódicamente del mismo, el proceso de pérdida del exoesqueleto recibe el nombre de muda o ecdisis” (Padilla Álvarez y Cuesta López 134).

112 A partir de observaciones realizadas luego de la explosión de las bombas

nucleares en Hiroshima y Nagasaki, se descubrió que muchos insectos —la cucaracha, la mosca de la fruta, algunos tipos de avispas— son más resistentes a la radiación que otros animales, incluidos los humanos. Esto no implica que no puedan morir a causa de la explosión o por el calor generado por esta: la fama de la cucaracha se construyó sobre todo por su capacidad para resistir de seis a quince veces más radiación que los humanos. Como se afirma en ABC Science, "las cucarachas morirían cerca de la zona de impacto de una pequeña cabeza nuclear de quince kilotones —la misma clase que la bomba de Hiroshima— y ciertamente no podrían sobrevivir a las grandes bombas de hidrógeno (de megatones) apiladas en las reservas nucleares actuales" (Kruszelnicki, "Cockroaches and radiation"; traducción del autor).

113 Sobre todo, por la degradación progresiva de los dos personajes: su descenso a los infiernos, que se manifiesta a través de elementos sacrilegos en los dos casos.

114 El concepto de futurismo reproductivo (reproductivo) fue enunciado por el poeta y crítico literario Lee Edelman en su libro No Future: Queer Theory and the Death Drive (2004).